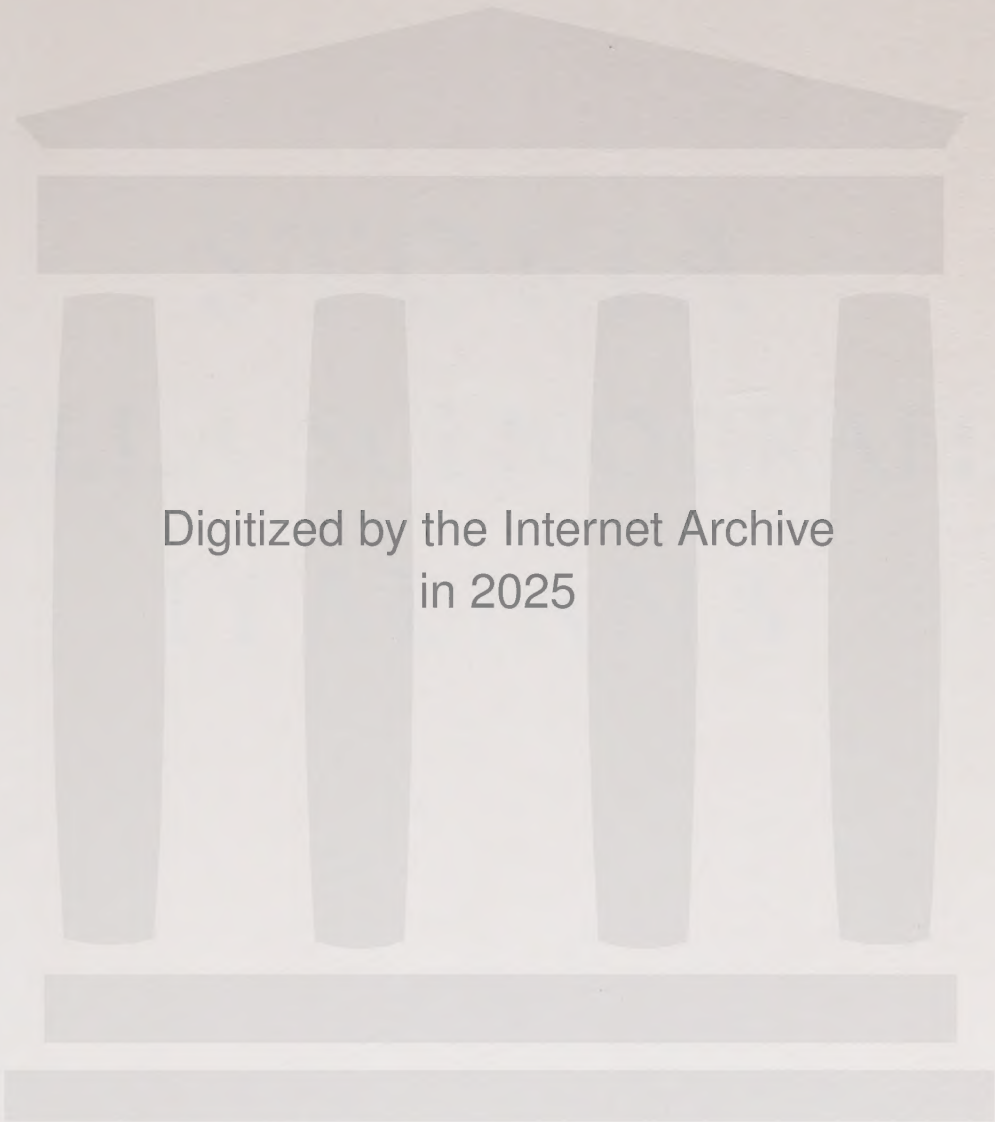
UNIVERSITY OF ARIZONA
39001003048009



Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/storiadellasenog0000vale

ML
3858
M37

VALERIO MARIANI

STORIA DELLA SCENOGRAFIA ITALIANA

FIRENZE
RINASCIMENTO DEL LIBRO
1930 - VIII

AVVERTENZA — I numeri arabi a fianco del testo
si riferiscono ai numeri delle tavole
delle illustrazioni

UNIVERSITY OF ARIZONA
LIBRARY

TIPOGRAFIA CLASSICA — VIA ANTONIO PACINOTTI 18 - FIRENZE

782.07
M333

PRESENTAZIONE

60161-1

Fu molti anni fa, quando l'entusiasmo per il teatro di Wagner mi portava spessissimo nelle alture dei loggioni, che mi trovai ad assistere al fallimento di una scenografia la quale allora andava per la maggiore e veniva comunemente applicata nel teatro Wagneriano.

L'arrivo di Lohengrin sul cigno è, come è noto, così preparato « musicalmente » e l'atmosfera lirica di quel momento è così sottilmente graduata che, sopratutto nell'animo di chi non è troppo scaltrito al giuoco dell'orchestra, tutto in quegli istanti contribuisce ad una perfetta illusione di « divinità » all'arrivo dell'eroe.

Or dunque, s'era appunto in quel momento dell'opera quando m'accorsi che tutto lo scenario (che non ebbi mai abitudine di abolire, anche ascoltando la più divina musica) si prestava ad una visione panoramica delle più grottesche.

Fosse stanchezza per la battaglia sostenuta valorosamente in vista del posto da conquistare, fosse rilasciamento d'attenzione di fronte agli stupendi accordi di Wagner, certo è che io vidi le numerose serie di onde ritagliate e dipinte in azzurro, simulanti l'allontanarsi graduale del piano d'acqua da cui lentamente doveva avanzare Lohengrin, bellamente sostenute da basi di legno dipinto in verde, mentre sul primo piano le grosse e pretensiose roccie di cartone e di tela inutilmente si sforzavano di dimostrarmi la loro « costruttività ».

Quando, attraverso il sospirare dei violini e dei violoncelli s'avanzò pomposamente l'eroe vestito di latta, m'accorsi ancora che non era solo: un carrello su cui poggiava una base di stoffa verde, era abbastanza visibile combinato con il cigno dalle briglie argentee, come in un carosello da fiera: e tutto il congegno era mosso da due « servi di scena » in maniche di camicia, che lo spingevano per di dietro, sbuffando: così avanzava Lohengrin, eroe degli eroi e credo che non soltanto lo studente del loggione sentisse tutta la grottesca apparenza di un simile allestimento teatrale.....

Vennero poi le esperienze più moderne: i « balletti russi » con le stupende masse di danzatori resi elemento pittorico nei fantasiosi scenari, venne il « Boris » con i fondali simili a racconti di fiabe e i numerosi sipari, straricchi di motivi ornamentali in cui le cavalcate dei guerrieri dell'antica Russia sottilmente preparavano nello spettatore la suggestione eroica necessaria all'opera teatrale.

Vidi spettacoli d'eccezione, frequentai scenografi di « vecchio stile » modestamente acquattati negli enormi stanzoni presso il palcoscenico, arrampicati sulle scale a libretto per dipingere lo scenario, come ragni sapienti, conobbi allestitori teatrali italiani e stranieri, modernissimi scenografi presuntuosi del loro mondo astratto fatto di volumi regolari, o genialissimi e coraggiosi organizzatori di spettacoli « d'eccezione » mefistofelicamente sorridenti nello spiegarvi (per quanto essi vogliono) i misteri sibillini del palcoscenico mobile o delle luci colorate, costellando la conversa-

zione con citazioni matematiche da sbalordire: 15 lampade azzurre più 8 rosse = viola — 10 lampade gialle più 4 solari = alba....

Ma poi mi accolsero le luminose biblioteche o i trascurati depositi di stampe e disegni dove, tra cartelle e cartelle pazientemente rintracciavo i luminosi fogli delle scenografie barocche tra le quali, non di rado affiorava qualche disegno sottile e sicuro di serrata prospettiva che faceva mormorare il nome di Baldassarre Peruzzi o quello del Serlio: i « casamenti » v'apparivano energici e vivacemente accostati, per quanto ancora un poco sbalorditi d'esser stati messi lì, dalla volontà dell'artista, irreggimentati in doppia fila, pronti al « d'est-riga » all'aprirsi dello scenario.

E non ho dimenticato di seguire sotto il sole bruciante o nelle tranquille notti romane, il pacato ragionare di qualche scenografo, legato al paesaggio « classico » con tutto il cuore, disposto ad ascoltare con l'orecchio a terra le misteriose parole della nostra campagna, per interpretarne i desideri, prima d'accumulare massiccie quinte costruttive sulle reliquie architettoniche d'un antico teatro .

Lo studio della scenografia è stato quindi per me, più stimolato da una comunanza di aspirazioni e da un bisogno di « concreto » in problemi su cui si sono rovesciati fiumi d'inchiostro, oltrechè dal desiderio di raccogliere, una buona volta qualche idea, in un profilo che vorrebbe essere sicuro nel disegno ma non pretende davvero d'essere, come si dice abitualmente « esauriente ».

Se l'autore avesse sulle spalle quell'esperienza che dà tanta austerità, certo gli si potrebbe chiedere (anzi gli dovremmo *chiedere) molto di più, soprattutto nel campo storico-bibliografico.*

Ma questa austerità è ancora lontana, e giacchè penso che tante cose a questo mondo possono avvenire e che, al solito il domani è sulle ginocchia di Giove, a un certo punto mi sono risolto, dietro il coraggioso e cordiale invito del « Rinascimento del libro » a raccogliere quell'infinito numero di appunti e di note che minacciavano d'accompagnarmi per sempre: ma la ragione di tutto ciò è forse più attuale.

Ho detto altrove che forse mai come oggi l'interesse per i problemi che offre la scenografia e tutto ciò che si connette al teatro è stato ben vivo nè mai tante questioni tecnico-estetiche si sono agitate così vivacemente: allora, perchè senza volere in nessun modo sposare una « tendenza » piuttosto che un'altra, per poterle vedere un poco spassionatamente, non raccogliere infine le proprie idee anche sulla scenografia dei secoli andati, con un desiderio di « messa a punto », come fanno i marinai?

Se ci guardiamo intorno, troviamo che la storia della scenografia è stata trattata ampiamente, sia secolo per secolo che nel complesso di scuole e di gruppi (ricordo qui studi fondamentali: quello di Corrado Ricci su « i Bibbiena architetti teatrali », quello di Giulio Ferrari « Scenografia » e i volumi di Prunières al quale s'aggiunge oggi una nuova « storia » di Corrado Ricci e il volume del Nicoll « Lo sviluppo del teatro »).

Nè si parla della scenografia moderna per la quale basta ricorrere alla nostra « bibliografia » per farci un'idea dell'enorme quantità di pubblicazioni fino ad oggi comparse.

Si potrebbe allora chiedere se valesse la pena di venircene fuori con un'altra « storia della scenografia ». Il fatto che questo volume vede oggi (quale esso sia) la luce, mi dispensa dal rispondere un sì. E ciò perchè fino ad oggi, per quel che io conosca, la scenografia ha sopratutto interessato tecnici consumatissimi, letterati di coltura, autori, poeti, e anche storici i quali però hanno, forse giustamente, limitato la loro trattazione a singoli periodi lumeggiandoli, come nel caso degli scritti di Corrado Ricci, con energia e genialità, unite a scrupolosissima informazione, tali da rendere le opere di questo autore di primissima importanza. Ma la presente « storia » vuol essere invece proprio quello che avrebbe potuto diventare il manuale del Ferrari se se ne fosse tolta la parte prevalentemente « tecnica » e se l'autore avesse cercato di guardare il proble-

ma, piuttosto con occhio di critico, di storico dell'arte che con quello, assai spesso partigiano del corretto scenografo di carattere « ottocentista », con le sue naturali preferenze ed escludendo dalla sua trattazione, d'altronde mirabile, la parte contemporanea anche al tempo in cui l'autore scriveva.

Infine, mi si potrà chiedere perchè mai abbia trascurate alcune parti che pure evidentemente appartengono ad una « storia della scenografia »: ad esempio il « costume » con i suoi rapporti di colore e di forma (oltrechè di movimento) con le scene dipinte o costruite: questa parte è stata volutamente taciuta, salvo quei brevi cenni che si ritenevano necessari, perchè ho considerato il problema della scenografia soprattutto come « visione » analoga ad altre manifestazioni figurative nelle quali l'elemento « uomo » è, sì, importantissimo, ma s'innesta nel complesso dell'opera come uno dei numerosi elementi che ne formano l'insieme: d'altronde nelle mie ricerche ho dovuto concludere che ben di rado il costume veniva dagli scenografi considerato come elemento necessario ed essendo esso un elemento prevalentemente « colostico » come parlarne di fronte a riproduzioni monotone, con lo sforzo inane di colorirle a parole?

Del teatro antico, e cioè del teatro classico nella Grecia e in Roma mi sembra evidente non si dovesse parlare in una « Storia » della scenografia in Italia, *giacchè, per quanto la critica moderna ritenga che molti elementi meccanici siano passati direttamente dal teatro classico nel teatro sacro medioevale, io stesso penso che ciò avvenisse in maniera a noi sconosciuta e certo in piccola parte giacchè è proprio dal teatro sacro medioevale e più ancora dall'interpretazione che di questo seppe dare il Rinascimento che nasce l'arte della scenografia moderna la quale solo oggi, di spontaneo impulso ricorre, sia per cultura, sia per bisogni tecnici, allo studio del teatro classico. Si dovrà ben dimenticare questo studio, se si vorrà che una delle più originali affermazioni del teatro contemporaneo e cioè il « teatro all'aperto » in un paese come questo nostro benedetto da Dio, per il cielo, la luce e il dolcissimo clima (che ha permesso lo svolgersi delle arti sotto la luce del sole più che « al chiuso ») porti a compimento, non la ricostruzione archeologica del teatro antico, ma veramente una nuova forma di teatro nella quale non dovranno essere rappresentati solo drammi classici, ma potranno ben presto essere attuate rappresentazioni contemporanee, con mezzi del tutto nuovi.*

Perchè non immaginare, che sul palcoscenico liberamente costruito a ridosso di una collina o sul limitare d'un pianoro da cui le valli circostanti s'intravvedono come giganteschi « fondali » possano attuarsi, col commento scenografico di semplici volumi « costruttivi » e di vivaci colori, drammi modernissimi, di soggetto profondamente « attuale » o grandiose scene di drammi sacri intesi, con gusto moderno, non più come le « sacre rappresentazioni » che qualche compagnia ha tentato di rappresentare sul palcoscenico dei nostri teatri con scenografia pittorica, ma assai più vicini ai drammi medioevali, con commenti sinfonici e corali, sotto il libero cielo e nel trascolorare del giorno?

Occorreva dunque guardare all'allestimento scenico dal Medio Evo ad oggi con occhio adusato alle arti figurative, perchè, in conclusione la scenografia, non essendo nè pittura nè architettura, nè scultura è un poco la sintesi di queste tre espressioni, così come il teatro risulta da forme di meccanica-plastica-pittura-musica-poesia.

Nè con questo s'è detto tutto giacchè, come infinite sono le possibilità di manifestarsi, al genio umano, così non possiamo dire quale misteriosa intuizione potrà darci il teatro avvenire.

Nè ho preteso di salire in cattedra e stimmatizzare le idee contemporanee sulla messinscena: in tanto contrasto di idee domina però un bisogno di rinnovamento, che come nelle altre arti dovrà avvenire, Dio lo voglia, « alla maniera nostra » e cioè italiana.

Interessantissime, tutte le esperienze che si son fatte, che si fanno tuttora e sempre avver-

ranno sulla scenografia straniera: ma ricordiamoci che l'allestimento teatrale è forse una delle più squisite espressioni della natura d'un popolo, appunto perchè inafferrabile, duttile, sottile e piena di risorse: la scenografia è perciò, soprattutto per le risorse del colore e della luce, estremamente vicina alla musica, quintessenza dell'espressione dell'anima umana.

È evidente il desiderio di raggiungere forme scenografiche scevre di elementi accessori, pedanti, minuziosamente veriste: abbiamo bisogno di una scenografia intelligente, geniale, che possa aderire (o contrastare) con il dramma o l'opera musicale, però è anche vero che è talvolta insopportabile vedere le ricerche scenografiche verso la semplicità spinte ad uno sciocco e inutile « cubismo », nato dalle fantasticherie nordiche, che non possedendo la libertà creativa latina, con compiacenza si fossilizzano quasi « cristallizzandosi » in prismi, piramidi e forme astratte.

È anche vero che il « colore » inteso alla maniera dell'ottocento, e cioè senza relazione con il momento drammatico o con il « carattere » umano del personaggio, è insufficiente alla scenografia moderna che vuole « potenziare » al massimo il teatro, nel suo insieme, ma quando si insegue con una successione di luci colorate la povera danzatrice sperduta in una selva di scatole e di balocchi architettonici, troppo spesso si rischia di allontanare il teatro che per sua natura è « umano » (appunto perchè costituisce il « polo dei sogni » dell'umanità) dalle sue primordiali ed essenziali basi. Come è pericolosissimo spingere la meccanicità dinamica dello scenario al punto di trasformare il teatro in un « caleidoscopio » nelle quali tutte le forme debbono essere allora necessariamente astratte e il povero attore, deve scomparire come uomo per rientrare in scena come marionetta.

Insomma, ancora una volta, siamo liberi, ma soprattutto dobbiamo « creare ». Il dominio assoluto ottenuto dalla scenografia e dalla musica sulla letteratura teatrale del 600 e del 700 nasce solo e appunto da questo: che le arti figurative e ancor più la nuova musica italiana dominavano, per « potenza creativa » di gran lunga i bolsi poemi accademici o le tiepide creazioni dell'Arcadia.

Infine mi sia perdonato l'entusiasmo, forse eccessivo, che trabocca nelle paginę di questa rapida « Storia ».

Anch'io la penso come il buon Sebastiano Serlio, che se ne intendeva:

« Fra l'altre cose fatte per mano degli uo-
« mini che si possano mirare con gran conten-
« tezza d'occhio e satisfattione dell'animo, è,
« a parer mio, il discoprirsi lo apparato d'una
« scena dove si vede in picciol spacio: superbi
« palazzi, amplissimi templi, diversi casamenti
« e mille altre cose belle ».

V. M.

I

MEDIO EVO

Origine della scenografia medioevale - Drammi "liturgici,, - "Misteri,, e "Sacre rappresentazioni,, - Scenari costruttivi - "Luoghi deputati,, e rapporti con la architettura sacra - Dramma liturgico e rapporti con l'arte - Traccie di sacre rappresentazioni ai nostri giorni - Primordi della meccanica scenica

È ancora di estrema difficoltà orientarsi in modo chiaro nei meandri della tradizione, dei documenti d'archivio e infine di quelli figurativi per ricostruire ai nostri occhi l'antico dramma sacro dell'alto Medio Evo nelle sue forme principali.

Causa non ultima della difficoltà d'un tale studio, è lo spirito prevalentemente « filologico » che si pone in queste ricerche lasciandosi attrarre quasi insensibilmente più dai caratteri letterari e dalle documentazioni storico-critiche che non dalla parte figurativa e dalla tradizione popolare di simili spettacoli.

Oggi più che mai l'attenzione dello studioso moderno si rivolge a queste venerande forme di arte teatrale, sia per un desiderio ricostruttivo che per la suggestione ancor più viva ai nostri giorni di forme sceniche essenzialmente religiose, rispondenti alla profonda aspirazione mistica di secoli di civiltà artistica sia per il desiderio, negli artisti, in particolar modo, di ritrovare una semplicità di scenografia e un allestimento teatrale in mezzo alle difficoltà materiali e alla confusione spirituale del nostro tempo.

Nelle sue linee essenziali, possiamo tuttavia ricostruire con qualche speranza di veridicità l'antico dramma liturgico nelle sue varie fasi, anche senza ricorrere alla classica suddivisione di dramma liturgico, lauda drammatica, devozione, sacra rappresentazione. Se, infatti simili ripartizioni, per quanto schematiche e proposte con l'intenzione di chiarire il problema, possono essere fino ad un certo punto rispondenti a criteri storico-letterari, valgono assai meno, per non dire affatto, quando si parla di allestimento scenico e del modo con cui lo spettacolo medioevale si svolgeva innanzi alla folla, sia entro le navate severe delle nostre chiese romaniche, sia all'aperto, presso la chiesa, nella piazza gremita di spettatori o fuori della città medioevale, presso le mura, in larghi spazi di verde, entro lo scenario giottesco delle montagne circostanti (1).

Per questo e per ragioni di sintesi, è logico considerare l'allestimento scenico nel periodo tra l'undicesimo e il decimoquarto secolo all'incirca con gli stessi elementi fondamentali senza, tuttavia rinunciare a distinguere, volta a volta le singole applicazioni particolari degli scenari, del palco nelle loro varie funzioni rispetto all'ideale artistico e religioso.

La tradizione dello spettacolo classico romano nel teatro medioevale va considerata con molta cautela e per certi riguardi non sembra aver notevole importanza: dire che gli elementi del palco e dei cosidetti « luoghi deputati » o semplicemente « loca » nel teatro medioevale derivano dalle « case » dai « templi » del teatro greco e romano quando l'allestimento scenico medioevale interpreta tutt'altro mondo religioso con scopi essenzialmente didattici è per lo meno in gran parte arbitrario.

Anche costruttivamente, nel teatro medioevale non dovettero predominare tutti quegli elementi « decorativi » che ritroviamo nella tradizione classica (e che ritornano, se mai, per opera degli umanisti nel teatro del Rinascimento) mentre dominarono forme di « miracolo scenico » di dinamismo e di sforzo

drammatico tali da riavvicinare profondamente la semplice scenografia medioevale a certi tentativi schematici contemporanei.

Anche l'influenza esercitata dal teatro medioevale nelle figurazioni pittoriche e plastiche dei secoli XIII e XIV va considerata « cum grano salis » per non correre il rischio di svisare completamente sia la funzione del teatro religioso che quella dei grandi cicli di affreschi del 2 e 300. Che qualche interferenza sporadica sia avvenuta (e noi possiamo scoprirla) tra sacre rappresentazioni e rappresentazioni pittoriche o scultoree è ben naturale essendo il pittore e lo scultore mescolati spesso o nella folla degli spettatori o in quella degli allestitori di spettacoli religiosi, anche nell'alto Medio Evo quando, in ultima analisi, tutto ciò che concerneva l'arte dipendeva dalla Chiesa e veniva guidato dalla cultura monastica.

Ma di qui ad affermare che l'arte teatrale medioevale sia stata trasferita quasi sempre negli affreschi e nelle sculture che rappresentano gli stessi soggetti o che la drammaticità possente dei grandiosi « giudizi universali » sui portali delle chiese gotiche derivi dalla profonda impressione esercitata sull'artista dalle contemporanee « sacre rappresentazioni » appare arbitrario, nè vale insistervi troppo giacchè la questione non ha poi quell'interesse che si crede. L'artista, quando è tale, tutto trasfigura nel « suo linguaggio » e quindi anche lo spettacolo liturgico!

Perchè invece non pensare, assai più naturalmente, ad espressioni parallele di simili aspirazioni di tutto un secolo che si traducono in forme sceniche, musicali, architettoniche, pittoriche, plastiche, letterarie in maniera omogenea perchè appunto rispondenti ad ideali religiosi e artistici che formano, potrei dire, « l'atmosfera » del tempo? È infatti per questo che noi riusciamo a scorgere nelle architetture dipinte nel 300 quella mancanza di prospettiva aerea e invece quella profonda concretezza di rilievo che ne fa spesso tutta una cosa con le figure in primo piano le quali, per la loro dimensione, dominano il quadro come attori principali d'un dramma pittorico. Quando, negli affreschi squisitamente « anedotici » e tradotti in forme così eleganti nella chiesa sotterranea di S. Clemente in Roma, noi vediamo le architetture di sapore ellenistico o pompeiano stagliarsi nello sfondo come commento necessario all'eleganza decorativa della scena e in primo piano assistiamo alle varie fasi della storia di S. Alessio o di « Sisinio » o di S. Clemente stesso, noi scorgiamo negli elementi dell'affresco una duttilità di « racconto » e una oculata ingenuità nell'isolare le figure principali che, certo, giovano ad immaginare che cosa fossero nel XII e XIII secolo le prime grandi « sacre rappresentazioni », ma nello stesso tempo ci avvediamo che il pittore non ha minimamente subìto l'influenza del teatro sacro ma certo, di per sè stesso, ha persino immaginato un « intermedio » popolaresco e vivace (nella scena degli operai che trascinano le colonne bestemmiando) seguendo la propria natura che solo da poco reagiva alle forme bizantineggianti ancora diffuse nei monasteri, con intuizioni personali e libere che venivano necessariamente a collimare con gli inizî di un certo « verismo » nella sacra rappresentazione che si svolgeva appunto in quegli anni.

Tuttavia grande importanza, per il « contenuto » dei drammi sacri, ebbe certo l'antichissimo teatro bizantino, con le sue « omelie » e le vere e proprie « rappresentazioni » con rapimenti e apparizioni (2).

Il germe del dramma sacro, giustamente rintracciato ormai da tutti gli studiosi nell'« officium » religioso (modo speciale nell'« officium sepulchri » e che si manifestò certamente intorno al 1000 nelle funzioni del sabato santo e della vigilia, dimostra già che lo scopo del dramma religioso era, essenzialmente, di « far rivivere davanti agli occhi dei fedeli... i principali fatti sacri con una *evidenza* e *plasticità*, quali non potevano avere nemmeno le arti figurative » (3) e ancora, aggiungiamo noi, con un *dinamismo*, con una drammaticità e successione di scene impossibile altrimenti. Che dire infine della possibilità di avvicinare al popolo l'austero rituale monastico per mezzo di questo « linguaggio teatrale » aggiungendovi il suggestivo canto religioso che doveva creare

la profonda atmosfera della sacra rappresentazione?

Sorse dunque il dramma religioso come necessità di esegesi mistica, non solo senza rinunciare a tutti gli elementi che gli potevano essere forniti dalle tradizioni classiche rimaste nelle rozze feste campestri (per il maggio, per la mietitura, per la vendemmia) ma incorporando tutto ciò che potesse riuscire a rendere più evidente e commovente agli occhi del popolo la serie degli episodî religiosi.

Bisogna leggere le didascalie latine introdotte nelle prime forme liturgiche (essenzialmente corali) per renderci conto della attenzione con cui gli stessi monaci iniziavano le prime forme di dramma religioso e seguire i racconti drammatici della Vergine Maria, della Maddalena, le sobrie parole del Cristo per convincerci della incredibile complessità e maturazione raggiunta dal dramma liturgico anche in secoli in cui l'arte plastica e la pittura ancora balbettavano, nella schiavitù architettonica.

Il carattere del dramma sacro medioevale non fu tuttavia sempre lo stesso in Italia, in Francia, in Germania, ma rispose alle esigenze proprie di ciascun popolo e, per l'Italia, di ciascuna regione, per quanto si possa difficilmente rintracciare qualcosa di sicuro in questo campo.

I caratteri principali del « Mistero » medioevale (che, secondo il Cohen (4) furono: tradizionalista, simbolico, moralizzatore, realista), possono essere assai di più o assai di meno: tuttavia è certo che nel dramma liturgico dominarono sempre, come è naturale, elementi di cultura monastica (tradizionalisti e pure genialmente personali), ma anche caratteri di realismo impetuoso più rispondente al desiderio della massa popolare.

Il dramma sacro si svolse in principio nella chiesa, a metà della navata centrale occupando però anche la cripta, il coro e fors'anche parte del transetto. Anche semplicemente seguendo le didascalie dei drammi sacri del XIII secolo (che tuttavia riproducono tradizionalmente la disposizione quasi « canonica » degli elementi di drammi più antichi, ci si avvede facilmente come il dramma religioso invadeva quasi la metà della chiesa immedesimandosi nella funzione stessa che, probabilmente, iniziava e chiudeva la rappresentazione.

A sottolineare la funzione moralizzatrice ed « edificante » del dramma religioso, dobbiamo immaginare il predicatore che, dal pulpito, interviene ad illustrare la scene più complesse o men chiare del dramma liturgico introducendo certamente constatazioni di carattere moralistico ad insegnamento del popolo. La funzione del predicatore, spesso documentata anche soltanto da « lacune » nelle tessiture di questi primi drammi religiosi in cui molte scene non si spiegherebbero senza l'intervento, diciamo così, d'uno « storico » che serva di tramite tra lo spettacolo e i fedeli, viene ad attenuarsi sempre più man mano che il dramma liturgico da « funzione » mimico-religiosa si sviluppa nel vero « spettacolo » che deve essere contemplato.

Il realismo profondo che risulta dal carattere delle sacre rappresentazioni primitive, nelle quali gli spettacoli di martirio e di tortura apparivano teatralmente esagerati per stimolare la pietà dei fedeli, nasce principalmente dal fortissimo impulso dato ai p rimi « ludi religiosi » dal movimento di frate Raniero e dalla compagnia dei disciplinanti o « flagellanti » che sorse appunto nel 1258.

Pare che la sacra rappresentazione fosse, specialmente nell'orbita dei drammi umbri, dominata da un carattere essenzialmente drammatico, d' una evidenza assolutamente « plastica ».

« Con gran cura si cercava conseguire l'illusione scenica, imitando semplicemente e minuziosamente la realtà e non risparmiando agli spettatori la vista di atti e di oggetti, che oggi con tutto il realismo e il naturalismo, farebbe nausea, schifo, ribrezzo ». Le parole di A. D'Ancona non sono punto esagerate quando ricorda, nella « devozione umbra » che: « i frustatori frustavano Cristo un poco devotamente... » e martirizzavano le sante con violenza veramente tragica, agli occhi del pubblico.

Il predominio di questo elemento del tutto

« drammatico » fece sì che lo scenario avesse molto spesso appena quel minimo di edifici necessari perchè i luoghi fossero riconosciuti dagli spettatori; e quando questo non era abbastanza possibile, lo scenografo primitivo, « l'allestitore di scena » del 200 provvedeva ad apporre agli edifici i celebri « cartelli indicatori » sui quali si è molto attardata la critica, esagerandone l'importanza e trasportando questo elemento anche nel teatro di Sakespeare, per il quale, tuttavia già è stato riconosciuto a sufficienza, dalla critica più recente, come tutto ciò fosse puramente occasionale e, come io penso, si introducesse solo in spettacoli popolareschi o eseguiti con pochi mezzi.

Del tutto « popolare » è infatti il sistema di porre cartelli indicatori, sia sotto le immagini dipinte, gli affreschi delle « cone » di Abruzzo e dell'Umbria, sia presso gli edifici scenici del teatro medioevale: tutto ciò è ben caratteristico, quando si pensi ai « cantastorie » di campagna che, nell'impietosire gli ascoltatori, descrivendo in versi di timbro antico qualche scena di leggende sacre (e forse ripetendo incosciamente la funzione del « festaiuolo » o dello « storico » che presiedeva all'antica rappresentazione) indica ancora oggi con una canna le frasi rozze, scritte a lettere cubitali sotto le elementari pitture che raffigurano gli episodi della storia.

Non diversamente l'attore del dramma sacro, procurava talvolta esso stesso di avvertire gli spettatori, sia del proprio essere, che della natura dei luoghi dove egli aveva da recitare.

La suppellettile necessaria per i più comuni spettacoli sacri non doveva essere assai vasta: nella confraternita di San Domenico in Perugia, gli elenchi del 1300 ricordano, tra il « guardaroba » delle sacre rappresentazioni: « una colonna alla quale se lega Cristo al tempo della sua passione, e doie fruste, tre chiuove torte dal Crocefixo, uno cerchiello da lampada e la palomba acta per lo Spirito Santo, una vesta encarnata de' cuoio da Cristo e colle calze de cuoi e incarnate, una veste nera da Madonna, doie sopre ponte per centurione e per Longino » (5). Da queste frasi in rozzo dialetto, si potrebbero trarre molte osservazioni interessanti, anche sul costume adottato in queste rappresentazioni sacre: per esempio, non sembra che quella « vesta de cuoio » di color « incarnato » (e cioè di un rosa carnicino) sia piuttosto una veste « protettiva », una specie di ciò che sarà più tardi la odiosa « maglia rosa » per le danzatrici che debbono apparire nude: tanto è vero che si accenna anche alle calze ugualmente incarnate? E perchè poi, proprio « di cuoio » questa veste così tipicamente ricordata come « da Cristo » e cioè propria del personaggio del Cristo? Forse appunto perchè le battiture e i colpi, che dovevano lasciare il segno sanguigno, potessero esser dati con maggiore naturalezza. Insomma credo che, da uno studio accurato di questi elenchi, tuttora in deposito presso le sacrestie o dimenticati negli archivi delle confraternite, risulterebbe assai più vivamente l'accuratezza con cui venivano preparate queste « sacre rappresentazioni » anche se di carattere popolaresco: testimonianza migliore di questa « veste di cuoio » che imita la carne e che difende forse dal freddo il corpo del personaggio che deve rappresentare il Cristo, durante la stagione invernale all'aperto, non potremmo davvero trovare altrove!

E non soltanto in Umbria, nell'Abruzzo o in Toscana si sviluppò largamente il fervore per le sacre rappresentazioni, ma anche in Roma, persino nel Colosseo, dopo il 1260, specialmente dalla costituzione della confraternita del « Gonfalone » avvennero spettacoli nei quali, certo, il contrasto tra l'antico e il moderno, l'immensa mole degli edifici romani (visti con gli occhi dei fedeli cristiani del Medio Evo) e la drammaticità dello spettacolo dovevano creare una profonda suggestione nell'animo degli spettatori.

La tendenza drammatica di queste sacre rappresentazioni, specialmente in Umbria e nell'Abruzzo, influì, secondo alcuni, sulle figurazioni scultoree e pittoriche del Medio Evo e del Rinascimento: sopratutto in quelle che riproducevano le scene salienti del « dramma sacro » come la « Crocifissione », la « contemplazione del Cristo morto » ecc. Si è giunti perfino ad attribuire la violenta manifesta-

zione passionale nei gruppi di pietà del Begarelli, del Mazzoni, di Nicolò dell'Arca e di altri scultori, specialmente emiliani e lombardi, alla impressione quasi immediata subìta dall'artista dalle ripetute scene delle « sacre rappresentazioni » locali: come pure sembrò ad alcuno che la trama del poema terrificante svolto da Luca Signorelli nella Cappella di San Brizio in Orvieto fosse quasi dettata dall'andamento delle scene d'una rappresentazione religiosa che in Orvieto riscuoteva, nella seconda metà del 400, grande successo.

Non sto a ripetere qui, a proposito del senso drammatico delle sacre rappresentazioni, quello che ho già detto intorno alle « interferenze » che si suppongono nella composizione, tra arti figurative e scenografia sacra: ricordo solo che l'illustre studioso E. Mâle sostenne un tempo e poi attenuò di molto questa idea, a proposito dei grandi cicli di bassorilievi sulle facciate e all'interno delle cattedrali gotiche.

Noi assistiamo nel due e trecento allo scoppio di una tale affermazione di sentimenti del tutto « umani », nuovi e profondi, veramente « moderni » che sentiamo assolutamente necessario inquadrare questi singoli problemi nell'insieme del « primo Rinascimento Medioevale ».

La stessa forma architettonica della chiesa romanica doveva prestarsi mirabilmente alle prime esplicazioni del « dramma sacro » e può anche darsi che la raffinata preparazione con cui venivano stesi i piani delle chiese cistercensi presupponesse già l'importante funzione d'ospitare (specialmente nelle chiese del nord dove lo spettacolo non poteva avvenire all'aperto) il dramma stesso.

Alcune chiese inglesi, per esempio, hanno evidentemente questo « scenario » in cui avveniva soprattutto l'« officium sepulchri » cominciato da prima come ampliamento del culto e infine giunto a forme davvero imponenti.

Nel profittare dei varî ambienti offerti dal centro della chiesa, il teatro religioso venne quasi naturalmente a svolgersi in una specie di teoria di scenarî in cui non si suppone nemmeno di riassumere (nelle celebri unità di tempo e di luogo) le varie fasi del dramma, giacchè appunto questa possibilità di svolgimento successivo innanzi agli occhi dei fedeli rispondeva pienamente a ciò che noi vediamo tradotto nelle « miniature », nei rotuli illustrati, nei grandi cicli di pitture, nei mosaici parietali, nei grandiosi bassorilievi delle cattedrali: il Medio Evo ben tardi sentì la necessità di una sintesi in cui un episodio domina sull'altro e tutto viene organizzato secondo un imperativo categorico sentimentale e formale: il teatro forse soltanto con l'intuizione della « prospettiva centrale », come appunto la pittura, sentirà l'esigenza nuova di un mondo a sè con una logica determinata. Il dramma liturgico fu essenzialmente « illustrativo » e questo linguaggio di scene doveva apparire agli occhi dei fedeli, abolendo ogni legame di estetica superiore, nella facile, palese contemporaneità di scenari che permette al contenuto religioso di esprimersi con la maggiore evidenza.

Nel centro della chiesa venne ben presto costruito il cosiddetto « thalamum » o palco, inizio del palcoscenico sul quale si drizzarono costruzioni in legname, facilmente asportabili, le quali formarono il tipo caratteristico dei « luoghi deputati »: esse furono certamente numerose e rispondenti alle necessità delle singole rappresentazioni.

Nella « conversione di S. Paolo », che ancora si conserva in un manoscritto latino della Biblioteca di Orleans, appaiono ben sei luoghi differenti e cioè: Gerusalemme, Damasco, il Tempio di Saul, la Sinagoga, la casa di Giuda, la casa di Ananias. Ciò che non dovette quasi mai mancare in questa primitiva organizzazione scenica (dato il carattere soprannaturale del dramma liturgico) fu la possibilità di rappresentare il « Paradiso » e l'« Inferno », questo secondo più propriamente detto « bocca d'Inferno » che tanto ha dato da sudare ai critici moderni.

Io penso che assai raramente, e per circostanze eccezionali (soprattutto quando la rappresentazione avveniva all'esterno) la « bocca d'Inferno » (6) fosse sul piano delle altre costruzioni, e il « Paradiso » non fosse posto più in alto degli altri « luoghi deputati ». È vero

che nella miniatura di Valenciennes che rappresenta il palco con i « luoghi deputati » tanto
7 b il Paradiso che l'Inferno sono sullo stesso piano, ma è anche vero che quest'unica illustrazione rarissima è assai tarda (del 1547) e raffigura una determinata rappresentazione ed offre soltanto per degli elementi essenziali lo schema dei « luoghi deputati » medioevali.

Perchè, infine, supporre che quei mirabili architetti che eressero le nostre grandi chiese romaniche e gotiche, con tutti quei problemi costruttivi di spinte, pesi e controspinte, (e quindi con la necessità di maestri carpentieri, costruttori di ponti per le enormi architetture, di portentosa abilità) non potessero esser posti a servizio di queste grandiose rappresentazioni sacre nella chiesa, appunto per la creazione di due o più piani orizzontali quando la rappresentazione non poteva svolgersi sul semplice « palco » costruito nel centro della chiesa?

Con le frequenti apparizioni dall'alto (ereditate dal « Deus ex machina » del teatro classico), con l'entrata nel Limbo di Cristo, con la Resurrezione dal Sepolcro e infine con l'aprirsi del palco superiore per l'Empireo nel Giudizio Universale, noi dobbiamo immaginare una scenografia medioevale, essenzialmente « costruttiva » è vero, ma pur complessa e rispondente al contenuto « mistico » e quindi miracoloso di quasi tutte le rappresentazioni dal XII al XIV secolo.

Così la « bocca d'Inferno » potè essere situata più in basso e aprirsi per inghiottire i dannati o vomitare diavoli che invadevano il « thalamum » nelle scene di tentazione o di esorcismo, e il Paradiso potè essere situato più spesso in luogo eminente e scoprirsi con velarî destinati ad ecclissare la grande macchina agli occhi degli spettatori.

L'uso di questi cortinaggi, veri « sipari » che scendevano rapidamente ora sull'uno ora sull'altro dei « luoghi deputati », ristabiliva, ne son certo, in qualche modo la veridicità della scena impedendo ai fedeli d'essere distratti da troppi scenari tutti sullo stesso piano.

E che, fin dalle prime manifestazioni i luoghi deputati fossero molti è dimostrato anche da certe didascalie di drammi sacri nei quali si immagina Lazzaro «in domum suam», Cristo e gli Apostoli «in plateam» e, nella rappresentazione per il Natale, i Re Magi i quali vengono al centro del palco « de angulo suo ». D'altronde, non bisogna fossilizzare la propria attenzione soltanto sulla forma dello spettacolo religioso all'interno della chiesa. È noto che in Francia specialmente accanto alla messinscena simultanea entro la navata della chiesa o sull'impalcatura provvisoria, all'esterno, ebbero grande fortuna i cosiddetti « Jeux sur cars » specialmente sviluppati in Piccardia, in cui le scene si muovevano esse stesse sfilando su carri innanzi alla folla degli spettatori come veri e propri « quadri plastici », e questa forma resta profondamente nella tradizione popolare anche in Italia, dove, ancora oggi, si può assistere in paesi più tradizionalmente memori delle rappresentazioni religiose allo sfilare di gruppi plastici formati spesso da veri attori popolareschi, su carri che fanno il giro della cittadina, seguiti dalla folla.

Questa seconda forma, che a tutta prima sembra connessa con lo spettacolo « stabile » entro la chiesa, stabilisce però fin dal Medio Evo la stretta relazione tra le feste pastorali o popolaresche e il dramma liturgico, risolvendo a suo modo la successione delle scene ma sempre rispondendo ad un criterio « illustrativo », giacchè invece di sintetizzare in scene successive il contenuto del dramma lo svolgono in forma di processione e cioè in vero « elenco » di scene.

La forma dei « luoghi deputati » dovette essere quella di piccole costruzioni posticce, nello stile romanico-gotico, quando si trattò di edifici come la Reggia di Pilato, il Pretorio, la casa di Lazzaro ecc., o semplici suggerimenti paesistici (il Monte degli Olivi, un gruppo di roccie, il sepolcro « a guisa di spelonca » ecc.) quando si trattò di rappresentare episodi che si svolgono all'aperto.

Qui conviene notare senz'altro la mancanza quasi totale dell'« ambiente » paesistico negli scenari religiosi medioevali. Anche il paesaggio è ridotto a ciò che serve per la comprensione del soggetto e non investe o accoglie in sè stesso la scena con i personaggi. Le stesse

didascalie dei drammi sono eloquenti a questo riguardo anche se appartengono al Rinascimento, giacchè, trattandosi di « sacre rappresentazioni » in ottave, eredi dirette di quelle medioevali, l'allestimento scenico ne è convenzionale e tradizionalista.

In queste si legge, ad esempio: « alla mano sinistra, alla fine del palco ha da essere un monte in sul quale sia uno bosco con uno arbore grande, dove arà apparire una fonte d'acqua a modo di pozzo, quando sarà il tempo »; oppure: « vanno al sepolcro, il quale è a uso di spilonca ».

Tuttavia tra il secolo XIII e il secolo XIV matura nella scenografia medioevale il carattere maggiormente verista e quindi « d'ambiente » e per quanto sia difficile seguirne lo sviluppo è certo che, all'inizio del Rinascimento e prima ancora dell'applicazione della prospettiva allo scenario, già doveva essere conquistata una certa « verosimiglianza » di ambiente più strettamente rispondente alle esigenze del tempo in cui, da funzione eminentemente edificante e moralizzatrice, lo spettacolo diveniva un mondo a sè, da contemplare e ripensare in sè stessi.

A volerci, infine, rappresentare l'aspetto di alcuni dei « luoghi deputati » in una sacra rappresentazione, piuttosto che ricorrere alla pittura d'un grande maestro, come è stato fatto, converrà seguire le opere di maestri minori nei quali, mentre potè eventualmente avere fatto maggiore presa la visione di qualche spettacolo sacro, d'altronde sono più particolarmente rappresentati gli oggetti accessori e le architetture, in una sproporzione con il nucleo centrale pittorico che va tutto a vantaggio del valore di questi documenti.

Così osservando l'affresco della « liberazione di Pietro D'Ascesi dal carcere per intercessione di S. Francesco » (nella chiesa superiore di S. Francesco in Assisi) attribuibile ad un maestro lontanamente influenzato da Giotto ma pedante e miniaturistico, la forma degli edifici può suggerire assai da vicino il tipo dei « luoghi deputati » del secolo XIII-XIV: la prigione presso cui due soldati romani assistono alla liberazione, è proprio caratteristica a questo riguardo giacchè rappresenta l'immedesimarsi di elementi tipici dell'architettura medioevale e di forme romane molto liberamente interpretate atte a far riconoscere che quella è appunto la prigione dove Pietro D'Ascesi era stato chiuso e la curiosa colonna onoraria, persino con i bassorilievi attentamente copiati, mentre decorativamente rappresenta quasi una colonnina cosmatesca, è il segno che, direi quasi, sostituisce la tabella esplicativa adoperata frequentemente nel teatro medioevale.

Frequentissimi infine i casi di esplicazione per mezzo di scritte anche nel monumentale mosaico romano del 200: Pietro Cavallini nella « natività » a caratterizzare la scena nel modo migliore pone sotto un piccolo edificio la scritta « taberna »; se può derivare dallo studio di mosaici e pitture dell'epoca classica, certamente risponde allo stesso concetto di « chiarezza esplicatrice » che sempre ebbero le rappresentazioni medioevali.

Ho sempre avuto la convinzione, più volte espressa, che quando Filippo Brunellesco costruì i suoi celebri « ingegni », imitati poi dal Cecca, secondo il Vasari, e da molti altri, non facesse in fondo che « perfezionare », in modo mirabile, una tradizionale scenografia meccanico-costruttiva che assai più risponde al nostro concetto di « gotico » che non a quello del Rinascimento. La vera riforma prodotta nello scenario dal Brunellesco sarà stata invece quella essenzialmente « prospettica » in cui, per la prima volta, nello scenario si ammette la terza dimensione ottenuta con illusione di prospettiva, verso un punto «centrale» dell'orizzonte. Anche se il Brunellesco non applicò direttamente la prospettiva nelle scene teatrali, fu certo attorno a lui che si stabilì il nuovo interesse per la prospettiva che, attraverso tutto il 500, giungerà al Barocco con lo stesso preciso scopo « illusionistico ».

Questo si dice perchè, se nello studio dei misteri e delle sacre rappresentazioni medioevali si tiene conto (necessariamente) dei manoscritti e delle documentazioni dal XIII al XV secolo, ciò può essere legittimo giacchè (oltre ad essere questi spettacoli sostanzial-

mente « tradizionalisti ») la scenografia, gli apparati meccanici e l'insieme delle rappresentazioni poco dovettero variare in questo genere di spettacoli fondati sul « miracoloso » ottenuto già fin dai primi tempi con l'ausilio di una embrionale scienza meccanica.

È però necessario non fondarsi troppo assolutamente su queste tarde redazioni di drammi liturgici (come gli spettacoli dati nel Rinascimento, entro le chiese fiorentine) perchè senza dubbio, anche i minori centri ecclesiastici abituati ad organizzare spettacoli religiosi dovettero giovarsi assai spesso delle innovazioni già palesemente e trionfalmente affermate dagli architetti e pittori negli spettacoli della Corte Medicea o, comunque, di tipo « aristocratico ».

Io stesso, pure essendo costretto a ricorrere a confronti con gli scenari del Rinascimento (difettando assai le documentazioni più antiche) non mi nascondo la facilità di cadere in errore (come spesso accadde allo stesso D'Ancona per quanto riguarda lo scenario) interpretando secondo i nuovi concetti scenografici del Rinascimento forme ormai trasformate degli antichi « misteri ».

Il movimento spirituale che ebbe la sua più profonda influenza nel campo del dramma liturgico penso sia stato quello francescano: esso giovò indubbiamente a spostare il « mistero » liturgico, creato in forme austere e « corali » verso forme più umane, naturalistiche, popolaresche, introducendo nei « misteri » anche già composti elementi derivati dalle feste popolari umbre o abruzzesi.

Anche la scenografia dello spettacolo sacro diviene così assai più tipica e prettamente « italiana » rispondendo alle profonde aspirazioni della nostra razza verso forme più concrete se pure più semplici dei grandiosi « miracoli » dell'alto Medio Evo.

Quando S. Francesco istituì il presepe in Greccio dette, secondo me, un canone di sacra rappresentazione che dalla seconda metà del 1200 in poi sarà seguìto nello spettacolo della « natività » o della « adorazione della culla »: « Tutta la selva dove questa solennità si fece ne risuonava e l'uomo di Dio stava innanzi al presepio pieno di somma dolcezza.... e sopra la mangiatoia, per l'ordigno che vi fece fare, si celebrò la messa con grande solennità ». Ecco dunque che dalla semplice adorazione della mangiatoia si passa ad una vera e propria disposizione scenica dei varî elementi che diverranno canonici nel « quadro teatrale » del presepio.

D'allora in poi si moltiplicheranno i soggetti connessi alla rappresentazione del presepio in cui la vena poetica e figurativa popolaresca entra in pieno mescolandosi al gusto per il paesaggio rustico così tipico del nostro 300.

Le forme dei drammi liturgici variano e si sveltiscono: deliziose, anche letterariamente appaiono le introduzioni intime e popolari nella compagine del dramma tradizionale.

In un presepe in versi italiani l'omaggio dei pastori, nella scena popolaresca, avviene così:

Iddio ti salvi figliuol benedetto
Ch'hai la corona in capo come santo
. . . . . .
Ma come ebbi inteso il suo parlare
tolsi sei mele e venniti a trovare.

L'altro pastore s'inginocchia e dice:

Signor tu sia el molto ben trovato
coll'asino e col bue in compagnia
. . . . . .
Di questo cacio t'intendo far dono
e con questo mio zufol farti suono.

Ma a questo punto, come s'è detto, l'interesse scenografico si sposta verso forme meno grandiose. Ricordiamo perciò ancora alcune delle più importanti manifestazioni di « dramma religioso » medioevali.

Dall'uffizio ecclesiastico primitivo intorno al 1000 che già si manifestava con carattere di dramma si giunge presto, come ho già detto, a quegli « uffici » prevalentemente dedicati alla vita e passione di Cristo, ma anche a quella di Santi protettori le cui vicende interessavano maggiormente i varî paesi d'Italia, come ancor

oggi avviene nelle processioni e nelle « rappresentazioni sacre popolari ».

Un « ufficio » di San Panfilo fu rappresentato in tempo assai antico, certo ai primi del 1200 in Sulmona e, tratto da una pergamena del 1331, ci descrive la passione di Cristo con i suoi varî episodi: i personaggi sono schematici ma ben definiti. Vi sono la folla (omnes), Cristo e qualche altro personaggio notevole, come Pilato (personae); infine quattro « milites ».

Il « pianto delle Marie » tratto dal Cousmaker da un celebre e ben noto processionale di Cividale nel Friuli, nato dalla prima forma di domanda: « Quem queritis in sepulchro o Christicole? », offre bellissimi esempi di prescrizioni drammatiche persino nei gesti che il personaggio deve eseguire; vi si legge: « E qui si volga agli uomini con le braccia levate.... ». Oppure: « Qui pieghi le sue ginocchia innanzi alla croce.... ». O ancora: « Qui si volga al popolo ».

Potremo domandarci come mai a tante prescrizioni di carattere mimico non corrispondano altrettante prescrizioni sceniche, ma la spiegazione non deve essere difficile: non dobbiamo dimenticare che, specialmente nei secoli XIII e XIV accanto al « miracolo », alla « successione dinamica » (potremmo dire cinematografica) dello spettacolo con tutti i suoi elementi scenografici, sta sempre quel gusto « drammatico » che è così profondamente radicato nell'anima medioevale e che produce, anche nelle arti figurative, quei miracoli di « umanità » così grandiosamente tradotte da Giotto, ad esempio, nell'« incontro delle Clarisse con il corpo di S. Francesco » in Assisi, o che producessero i larghi gesti straziati delle Marie negli affreschi di Cimabue.

Un elemento assai caro al dramma sacro, anche perchè permetteva di richiamare l'attenzione della folla ad una serie di immagini piacevoli, anzi comiche, è l'introduzione dei diavoli, fin dai primi tempi, in queste « sacre rappresentazioni ».

Solennemente schierati entro la « bocca d'Inferno » rosseggiante di fiamme, nei primi drammi liturgici, man mano si umanizzano anch'essi prendono forse forma più definita, acquistano un nome nelle didascalie ed ecco che, certo contemporaneamente al pittore del mirabile « Inferno » del Camposanto Pisano, abbondantissime si fanno le incursioni di diavoli sul palco della sacra rappresentazione, sia per tentare Cristo o qualche Santo, sia uscendo dalla città di cui s'erano impadroniti (come nell'affresco di Giotto in cui S. Francesco scaccia i demoni da Arezzo, nella Chiesa di S. Francesco in Assisi).

Non posso resistere alla tentazione di richiamare qui l'energico e particolareggiato disegno del canto ventunesimo dell'Inferno di Dante, il quale, se non deriva (come pure sarebbe attraente pensare) da qualche tessitura di rappresentazione in cui i diavoli avevano gran parte, certo traduce in maniera vivacissima e plastica le varie caratteristiche dei diavoli medioevali, sia nella massa che individualmente.

Non sembra forse, leggendo i versi danteschi, di seguire il Canovaccio di un « mistero » medievale al punto dell' introduzione della « schiera di diavoli » sulla scena?

Eccoli, ringhiosi e ghiotti della preda star « sulle mosse » attorno al malcapitato:

Ei chinavan li raffi e « Vuoi ch'io 'l tocchi »
diceva l'un coll'altro « in sul groppone? »
E rispondean: « Sì, fa che glie le accocchi »

finchè, eseguita la loro scena, ecco la mirabile, indimenticabile «controscena» popolaresca che chiude il canto e potrebbe chiudere l'intermezzo del « mistero ».

Ma prima avea ciascun la lingua stretta
coi denti, verso lor duca per cenno....

Notissima infine, la documentazione offerta dal Villani con la descrizione minuta della rappresentazione data sull'Arno, in Firenze, l'anno 1304 con le pene infernali e centinaia di « comparse » che ebbero la disavventura di finire assai tragicamente il « mistero » iniziato come rappresentazione.

Che queste rappresentazioni di soggetto re-

ligioso, sia all'interno che all'esterno delle chiese fossero grandissimamente diffuse anche ai primi del 1200 lo accerta la condanna che Innocenzo III bandisce contro i « ludi teatrali » nelle chiese che s'inizia con le gravi parole: « Interdum ludi fiunt in ecclesiis theatrales.... ».

In unione alle rappresentazioni popolaresche il dramma liturgico lascia profonde traccie di sè, attraverso il Rinascimento, rimanendo poi, in forme elementari ma tuttavia
5 interessanti, negli spettacoli popolari che pul-
7 *a* lulano, in occasione delle feste del Santo Patrono nelle varie regioni d'Italia. Una delle più complete « rappresentazioni » è offerta dalla « Santa Cristina » che si rappresenta in Bolsena ancor oggi su una impalcatura eretta all'aperto, presso le mura o la chiesa, con attori del luogo, tuttavia pieni di buona volontà e interessanti nei loro atteggiamenti volutamente « schematici » e si direbbe, compresi del « mistero » che rappresentano e infine con l'introduzione immancabile dei diavoli in una impressionante scena che si svolge a sera.

Questi diavoli sono davvero ancora quelli di Dante, quelli medioevali, vestiti di neri
2 stracci, con autentiche ali di uccelli imbalsamate o di cartone o tela, con la faccia tinta e unta, con le corna di montone rozzamente appiccicate sul capo.

Quanto insegnamento in queste ultime vestigia del dramma sacro medioevale italiano, quale fede nella tradizione negli ignoti allestitori di questi « misteri liturgico-popolareschi » che spesso si chiudono al suono delle campane, mentre la processione del Santo, sfilando per il paese s'arresta appunto innanzi al « quadro » finale dello spettacolo quasi rappresentando « l'apoteosi » del Santo che, dopo l'azione drammatica, umana, svolta sulla terra torna a trasferirsi nella immobile immagine lignea, entro un'aureola di ceri accesi.

Non bisogna dimenticare, anche se si parli di scenografia, la funzione altissima rappresentata dalla musica nei misteri religiosi. Il dramma umano e divino, sullo sfondo dei « luoghi deputati » che si aprono illuminandosi o si chiudono restando nell'ombra si svolge continuamente in una atmosfera di canti in parte rituali in parte composti appositamente con squarci di profonda significazione lirica e veri elementi di « musica pura ».

Non per nulla, a conclusione di un suo acuto studio il maestro Liuzzi (7) dice, a questo proposito « un senso potente attivo e dinamico dei valori reali della vita ha spinto uomini del Medio Evo a riprodurre codesti valori, come già i Greci.... attraverso trasfigurazioni drammatiche della vita stessa, innalzate alla sfera religiosa. Il fattore essenziale, sublime, idealizzante per eccellenza è rappresentato dalla musica ».

Anche nelle posteriori rappresentazioni sacre, con carattere prevalentemente popolaresco, abbondano i tratti di indicazione mimica e scenica.

In questi spettacoli, la funzione dello « storico », forse un tempo rappresentata dal predicatore, viene assunta dal « festaiuolo » il quale è attore esso stesso, messaggero, annunziatore delle scene al pubblico. Questo sopratutto sviluppato nel caso in cui la scenografia faccia difetto.

In una rappresentazione di « Abramo e Agar » che continuò nel Rinascimento ma che è quasi certamente di origine medioevale sono numerosissime le didascalie illustrative dello spettacolo.

Così nella « strage degli innocenti » appartenente ad una « natività » coeva: « ...ora ammazzano tutti i bambini e quando li hanno morti, Tarsia piange il suo bambino e dice... ».

Così in una resurrezione certo del 1300: « Subito Cristo risuscita con tremuoti e scoppi e cascon tramortiti i soldati e Cristo, con la bandiera della croce, in mezzo a due angeli dice: .... ».

Ancora nella stessa « resurrezione » leggiamo, come indicazione di un « luogo deputato » più lontano: « Un angelo va innanzi al Limbo e picchia, e dice:... ». Ecco infine in un « miracolo di Santa Maria Maddalena » alcuni trucchi scenici più progrediti: alcuni personaggi « conducono la nave allo scoglio e pongonvi su il corpo morto e cuopronlo con un mantello ».

Infine, ecco il caratteristico sollevamento del personaggio sulla scena « mentre che il romito parla Santa Maria Maddalena è posta giù dagli angeli e alzata in su più volte » (8).

Scenografia eminentemente plastica e meccanica, dunque, quella delle rappresentazioni sacre medioevali, nelle quali il concetto della possibilità di isolare singolarmente gli episodi, pur senza dimenticare l'insieme (tipica forma che si riscontra anche nelle arti figurative) aveva permesso lo svilupparsi rapido e contemporaneo delle varie azioni nel dramma. Il contenuto essenziale drammatico e lirico, sullo sfondo convenzionale ma « miracoloso » dei « luoghi deputati » potè perpetuarsi ancora per qualche secolo giacchè rappresentava la sintesi delle aspirazioni artistiche e religiose del Medio Evo ed appagava il gusto della folla dei fedeli, quasi adorante, di fronte alle incisive scene del « mistero ».

Ciò che mancava alla scenografia medioevale, non poteva appartenerle rispondendo ad idealità diverse: lo scenario prevalentemente architettonico, riassuntivo, idealistico, concentrato e dominato da rigide regole prospettiche sarà invece il mondo verso cui si polarizza l'aspirazione classicista, aristocratica del Rinascimento, non più giovandosi della tessitura religiosa ma ricorrendo ad un contenuto pagano, come si conveniva alle corti principesche i cui artisti non erano più gli anonimi allestitori (per lo più monaci) del 200 e del 300 ma artisti con una propria personalità ben definita e complessa quali: Brunellesco, Piero Della Francesca, Peruzzi, Genga, Serlio, Raffaello.

---

(1) Per lo studio particolareggiato del dramma liturgico e della sacra rappresentazione in Italia non sarà mai abbastanza consigliato il ritorno al mirabile volume di A. D'Ancona: *Le origini del teatro italiano*, libri tre, con due appendici, Torino, Loescher 1891, e ancora all'altro, dello stesso autore: *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV e XV*, Firenze, Le Monnier 1872. Quest'ultimo non consta che di una raccolta di drammi sacri, ma il primo, nonostante le recenti critiche, è ancora all'antico posto, con la sua enorme documentazione e le felici intuizioni dell'illustre autore.

Vivace e interessante è la prefazione ai due volumi di Paolo Toschi: *L'antico dramma sacro italiano*, (Firenze ed. Fiorentina 1926) con nuove idee sul dramma liturgico e la giusta rivalutazione del teatro sacro umbro, il più antico.

Dello stesso autore è da vedere il saggio *Le reliquie viventi del dramma sacro in Italia* in « Atti del I Congresso di tradizioni popolari ». Firenze, 1929-30.

(2) Lo studio della « *Drammatica bizantina* » dal punto di vista scenico, ci porterebbe assai lungi, in ricerche importanti e ancor nuove (vedi la « Bibliografia »). Per la scenografia italiana, essa tuttavia non ebbe tanta importanza come in Oriente o nei grandi monasteri d'oltralpe.

(3) « La sceneggiatura.... offriva una libertà quale anche il nostro moderno teatro coi suoi perfezionati meccanismi non può concedere » così P. Toschi, in *L'antico dramma sacro italiano*, op. cit. pag. XXXIII.

(4) V. G. Cohen, *Le théâtre en France au Moyen Age*, (Paris, Rieder, 1928), « Le mystère » p. 45.

Molti studiosi francesi si sono occupati del *Mistero medioevale*, tra i quali sono da ricordare il Jeauroy, il Roy, il Sepet, ma soprattutto i saggi numerosi dello stesso Cohen e, per la parte musicale-mimica, il Prunières (V. Bibliografia).

(5) V. tra l'altro V. Rossi, *Storia della letteratura italiana*, II, 400, pag. 20.

(6) Vedi anche il successo di questo elemento scenico per tutto il seicento (*Il pomo d'oro* di Cesti ecc.) e la permanenza di questo nel teatro popolare (Cap. V).

(7) F. Liuzzi, *L'espressione musicale nel dramma liturgico*, in « Studi medioevali », aprile 1929, p. 32.

(8) Per questi ed altri esempî di didascalie, vedi la bella raccolta di A. D'Ancona, *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV-XV ecc.*, op. cit.

II

IL RINASCIMENTO

La nuova concezione scenografica - Le ricerche prospettiche - Scenografia prospettica e paesistica - Filippo Brunellesco e gli " ingegni „ - Il teatro di corte e lo spettacolo - Gli " intermedi „ - I primi trattati di scenografia - Peruzzi - Serlio - Il teatro " Olimpico „.

A voler seguire attentamente lo sviluppo della « sacra rappresentazione » anche durante tutto il Rinascimento, fino ai primi del 1600, ci sarebbe da sorprenderci di fronte al gran numero di elementi tradizionali che si perpetuano in questa forma di allestimento scenico: anche durante il trionfo della scenografia prospettica, dopo le aristocratiche scenografie del Peruzzi, di Serlio e di Raffaello, gli allestimeni scenici di contenuto religioso, si svolgono ugualmente entro le chiese, con grandissimo concorso di popolo e, all'incirca, con gli stessi elementi dello scenario medioevale, aumentati tuttavia e perfezionati dalle « trovate » meccaniche che dal Brunellesco e dal Genga in poi si diffondono con rapidità sorprendente.

A leggere la descrizione di una rappresentazione dal titolo « demonstrazione della Vergine Annunziata » che si rappresentò a Ferrara il 24 aprile 1503, per le nozze d'Alfonso D'Aragona con Lucrezia Borgia, c'è davvero da illuderci sulla data e riportare senz'altro lo spettacolo al secolo XIV: « Se conducessimo al Vescovado », dice la lettera « dove trovai uno apparato fabbricato di legname di grandissima spesa.... dappoi Maria qual era sotto un capitello, levato super colonne ad otto cantoni, cominciò pure alcuni versi.... ed in quello dire fu aperto in un istante il cielo, dove se demonstroe uno in similitudine di Dio Padre, quale non si discerneva dove posasse, cum angeli intorno, in uno zirare piano, che appena se vedeva il riposar loro di piedi, et cum altri sei anzoli sostenuti in aere da ferri.... discese al basso quello angelo Gabriello conzegnato cum ferri ch'el teneva, li quali non se vedevano, in forma che pareva essere desceso libero in una nuvola.... Facta la narazione se ne tornoe con gli altri angeli al cielo, cum canti et soni ».

La descrizione procede dunque sotto l'impressione di una scenografia essenzialmente medioevale ma, a confrontarla con la memoranda pagina del Vasari, dedicata agli « ingegni » di Filippo Brunellesco si riscontrano sorprendenti avvicinamenti il che dimostra che in queste scene sacre, se il contenuto e l'atmosfera erano ancora quelli dei secoli passati, d' altronde l' attuazione meccanica era vivamente « modernizzata » e rispondente a quei principî di ingegneria scenica immaginati dal grande Filippo Brunellesco.

Mentre dunque le forme di sacre rappresentazioni procedevano ancora con elementi tradizionali specialmente in Umbria, nelle Marche, e in genere nell'Italia Centrale, proprio in Toscana maturavano gli elementi di intuizioni prospettiche destinate a modificare profondamente la scenografia italiana (1).

Nè va trascurato ciò che ancora si eseguiva nel Napoletano alla metà del 1400 per l'atteggiamento « toscaneggiante » che Alfonso I ebbe di fronte all'arte e alla cultura. Da lui furono, se non introdotte, per lo meno fortemente rinnovate quelle « sacre rappresentazioni » già in uso in altre regioni d'Italia e nel 1452 in Santa Chiara, secondo i principî dello scenario medioevale fu rappresentato un celebre « mistero » della passione. Questa abitudine continuò, a quanto pare per molti decenni per quanto

dimostrano le accurate note di « guardaroba teatrale » come: vesti per personaggi sacri, angeli, diavoli, fuochi greci e macchine.

Circa la trasformazione profonda che il dramma sacro subisce in Firenze alla metà del secolo XV rendendosi più caratteristica e sistematica l'intiera forma del dramma che si usa chiamare d'ora in poi « sacra rappresentazione » per differenziarla dal dramma liturgico di tradizione medioevale, si sono facilmente complicate le questioni forse perchè gli scrittori di storia letteraria hanno, per il passato, tenuto presente in maniera quasi unilaterale la forma letteraria del testo piuttosto che il carattere complessivo di queste rappresentazioni religiose.

Nel monumentale e mirabile lavoro del D'Ancona, la sacra rappresentazione per quanto venga riportata ad origini essenzialmente medioevali viene considerata, d'altro canto definita e chiara nella sua forma solamente nel Rinascimento fiorentino e per influenza della Corte Medicea. Io penso che non sia possibile, data la mancanza quasi totale di documentazioni precise (mentre abbondano forme tradizionali che ci fanno risalire molto innanzi) stabilire così recisamente e per influenza di una forma di spettacolo aristocratico il cambiamento del teatro religioso dalle forme liturgiche-popolaresche a forme più complesse e non più soltanto eseguite a cura delle confraternite o degli Ordini religiosi, ma, direttamente dai Principi o Signori e arredate scenicamente da personalità artistiche ben definite.

La data troppo recente assegnata alla « sacra rappresentazione fiorentina » nasce in gran parte da considerazioni letterarie mentre se ci si rivolge alle arti figurative e alla musica si scoprono chiari precorrimenti di questa sacra rappresentazione, in pieno 300. Un fatto tuttavia assume importanza fondamentale: il cambiamento di carattere della sacra rappresentazione da quello moraleggiante e illustrativo dei fatti religiosi, a quello di « spettacolo trionfante » con sovrabbondanza di elemento scenografico.

Questo nasce indubbiamente dallo sviluppo tecnico richiesto dalle nuove esigenze di corte e dalle scoperte nel campo prospettico e meccanico che appunto nella prima metà del 400 maturano, possiamo dirlo decisamente, in Firenze, in quell'atmosfera così profondamente creativa che è come una grandiosa « coltivazione intensiva » per le arti figurative.

Mentre ancora si svolgono entro le Chiese o all'aperto le fortunate e macchinose « sacre rappresentazioni » le Corti principesche d'Italia, attuando anche nel campo aristocratico del teatro gli elementi classici che già le arti figurative applicavano largamente nel decorare i palazzi principeschi, nel costruire i « verzieri » dei giardini e la pittura soprattutto riassumeva nel gusto pagano delle figure mitologiche e dei soggetti profani.

Gli allestitori di spettacoli teatrali si trovano a servire nel quattrocento e nel cinquecento due forme di spettacolo: l'una ancora sacra, con ampie introduzioni di elementi mitologico-simbolici, l'altra essenzialmente « umanistica » fondata sulla interpretazione degli spettacoli antichi e necessariamente legata ad un allestimento teatrale che, per lo meno rammentasse in alcuni aspetti esteriori i teatri romani descritti dagli architetti antichi.

Ciò che caratterizza in modo assoluto la forma nuova del teatro di corte nel Rinascimento, di fronte al teatro sacro medioevale è che questo contenuto essenzialmente letterario, derivato da antiche commedie o dalla nuova lirica del Poliziano, di Lorenzo De Medici e dei grandi poeti contemporanei, viene rivestito di forme pittoricamente eleganti e sfarzose mentre lo scenario costruttivo si stabilisce in « canoni » assolutamente tipici che resteranno per più di due secoli nei « trattati » di scenografia.

Le scene principali della commedia del Rinascimento, obbedendo alle nuove idee sulla « unità » di contenuto e di forma in tutto lo spettacolo si limitano a tre principali: scena tragica, scena comica, scena boschereccia o pastorale: ciò tuttavia noi vediamo attuato in maniera rigida soltanto nei trattati di scenografia scritti da architetti spesso in maniera « astratta » e sulle orme di Vitruvio, in parte assai minima, queste scene si ritrovano nelle

descrizioni degli spettacoli realmente avvenuti, giacchè le esigenze dell'allestimento scenico del Rinascimento sono così complesse e soprattutto destinate a « meravigliare » i nobili spettatori con sorprese e trovate geniali, che, se il contenuto delle nuove rappresentazioni appare diverso da quello medioevale, in realtà la tecnica meccanica della scena, progredendo e modernizzandosi si adatta in maniera mirabile anche allo spettacolo profano.

Un elemento che, pur non essendo assolutamente nuovo al teatro medioevale, prende tuttavia forme molto caratteristiche nel Rinascimento e resterà durante il periodo barocco come una delle scoperte della scenografia, sarà « l'intermezzo » o, per dirla all'antica, « l'intermedio » oppure « le intromesse » come scrivono nel Rinascimento alcuni trattatisti italiani.

Anche nel teatro medioevale s'è visto come, per permettere agli attori e ai direttori dello spettacolo religioso di preparare le nuove scene, avvenissero sul « palco » o sulla piazza innanzi al palcoscenico scene apparentemente distaccate dal contenuto della « sacra rappresentazione » ma in realtà o riassuntive o comunque aderenti allo spirito del dramma rappresentato : spesso si trattava di specie di « quadri plastici » che si presentavano innanzi agli occhi del pubblico, e talvolta la fusione di « jeux sur cars » e di dramma rappresentato permise agli allestitori del dramma sacro un maggiore sviluppo e varietà di scenari.

Ora l'intermezzo servirà, nel teatro di corte, oltre che agli scopi tecnici della preparazione dei nuovi scenari (sempre più complessi e grandiosi, con « apparizioni » miracolose e gran numero di « trucchi » scenici) anche a stabilire il contatto più vivo tra il contenuto della commedia o della favola mitologica rappresentata e gli illustri spettatori.

L'intermezzo del Rinascimento servì spesso a dedicare lo spettacolo ad una coppia di principi sposi, a qualche regnante ospite delle corti italiane, in conclusione stabilì un motivo sempre nuovo e geniale per la fantasia degli « apparatori scenici ». Non saranno dunque più nè i carri con santi e beati che cantano un coro come nello spettacolo sacro medioevale, nè i gruppi di attori religiosi che spiegano agli spettatori il contenuto del dramma, ma saranno mirabili « quadri » scenici di sviluppo incredibile, sorprese pittoriche e luministiche per gli spettatori, cambiamenti a vista di prospettive, grandiosi cortei di cantori che, arrestandosi in mezzo al « palco » inneggiano alla gloria dei famosi principi presenti allo spettacolo.

Lungo, se pure assai interessante, sarebbe il raccogliere minuziosamente il maggior numero di memorie di spettacoli avvenuti nelle corti principesche italiane dal quattrocento a tutto il cinquecento e cioè nel periodo della maturazione più profonda e geniale della nostra grande scenografia.

Ricordiamo soltanto, a mo' di esempio alcuni di questi spettacoli, assolutamente caratteristici e modellati quasi l'uno sull'altro, quanto allo schema fondamentale dello sviluppo scenico.

Anche da un semplice sguardo gettato sulle « note dei pagamenti » ancora conservate in alcune biblioteche che ereditarono i fondi preziosi di manoscritti delle grandi corti italiane, è possibile farsi un'idea della ricchezza di mezzi coreografici e scenici messa a disposizione dalle corti principesche per questi spettacoli.

Sono centinaia e centinaia di ricchissimi costumi, di maschere disegnate appositamente, di mostri fabbricati in maniera complicata e genialissima, uniti al minuzioso elenco delle costruzioni in legno, stucco dipinto e tela che venivano rapidamente impiantate sui palcoscenici di Mantova, Urbino, Padova, Firenze.

È stato già notato come nella stessa pittura del Rinascimento ci sia stata tramandata spessissimo la forma dell'allestimento teatrale secondo i gusti del tempo ma, essendo tutto ciò, se mai, interpretato profondamente dallo spirito dei nostri grandi pittori del quattrocento, è quasi inutile servirci di queste pitture come suggerimento : sarà forse solo possibile ricorrere ad esse come semplice « notazione » per stabilire ancora una volta ciò che fu detto per il medio evo e cioè : che la contemporaneità di gusti, di tendenze, di aspirazioni tra artisti pittori, architetti e scenografi è assai più fre-

quente che non la derivazione o l'interferenza dell'uno sull'altro.

Quando Sandro Botticelli dipinse la « Primavera » immaginando le lievissime figure su di un prato fiorito chiuso intorno dal profondo verde di un boschetto di lauri ben pettinati, tra motivi lineari di danze e sottili note coloristiche nell'intonazione dei vestiti arabescati, traduce appunto profondamente il sentimento sottilmente « paesistico », « boschereccio » quasi di una primizia di arcadia, perchè non obbedisce allo stimolo di alcuna particolare rappresentazione all'aperto della corte medicea, nei bei giardini disegnati dal Brunellesco o dall'Alberti, ma vive in quella stessa atmosfera dove maturano gusti, tendenze che sono d'una epoca come d'una razza.

Il gusto per la scenografia campestre con grande elemento di paesaggio e di verde è squisitamente toscano e a Firenze lo vediamo particolarmente applicato negli spettacoli di corte. Le favole mitologiche d'altronde, tratte con sensibilità raffinata dagli antichi poeti e ravvivate in maniera mirabile dai nostri lirici del quattrocento, di per sè stesse portano il direttore di spettacolo, il pittore di scene, all'aria aperta o a tingere con quinte di autentico verde il bosco per « Orfeo » la roccia scabra e desolata per le sue « lamentazioni » l'albero di alloro per « Dafne » e infine tutto ciò che nel mondo pagano aveva la più larga parte appunto perchè rispondente ai sentimenti di « simbiosi » con la natura, tipico carattere greco.

Qualcosa di simile dovette essere applicato nello scenario di una tragedia che deriva forse dall'Orfeo del Poliziano, scritta per la corte di Ferrara intorno al 1486, divisa in cinque parti e cioè: pastorale, ninfale, eroico, negromantico e baccanale. Gli stessi termini con cui si distinguono le parti del dramma mitologico ci spingono a immaginare il carattere dello scenario: prevalenza assoluta di elemento pastorale, boschi e quinte di verde stilizzati secondo l'aristocratico gusto del quattrocento fiorentino.

Nel 1487 il Duca Ercole Di Ferrara fece rappresentare nel cortile del palazzo, di notte, una festa di « Anfitrione e Sofia » in cui era prevalentemente sviluppato l'elemento meccanico che rappresentava lo sfondo principale. Anche in Roma, per opera dei primi grandi pontefici umanisti prendono grande sviluppo gli spettacoli teatrali con messinscena prevalentemente boschereccia. Risorto il teatro all'antica forse per l'influenza dei cenacoli umanistici che si tenevano in Roma alla fine del quattrocento queste rappresentazioni assumono grandissima importanza. Nel giorno 11 maggio 1492, in occasione della conquista di Granata per opera degli Spagnoli, viene rappresentata una « storia betica » di Carlo Verardo innanzi al pontefice Innocenzo VIII: il nome di questo Papa ricorda tutto un insieme di elementi che concorrono a porre questi anni come fondamentali per lo sviluppo degli spettacoli umanistici in Roma.

Ricordiamo che lo stesso Andrea Mantegna, così profondamente preso dal gusto della prospettiva applicata a grandi scene classiche, disegnatore e pittore di « trionfi », ideatore di archi romani per spettacoli, è in Roma e forse dipinge la Sala del Mappamondo in Palazzo Venezia dove appunto si riscontrano le prime monumentali « prospettive » di colonne che, attraverso Baldassarre Peruzzi nella Farnesina passeranno come elementi fondamentali nella decorazione prospettica e scenografica degli ambienti.

Nel 1498 avvengono ancora in Roma altre rappresentazioni per le nozze di Lucrezia Borgia con Alfonso D'Aragona, spettacoli continuati negli anni seguenti alla corte di Ferrara. Infine, per non ricordarne altri, intorno al 1513 fu messa in scena in Roma una rappresentazione, in forma di dialogo (di cui fu autore, a quanto sembra, il Melanchthon) e intitolata « Olsci e Volsci » nella quale predominavano elementi guerreschi derivati dallo studio dei bassorilievi romani e degli edifici dell'Urbe.

Furono tuttavia le corti di Mantova, Ferrara e Urbino quelle che dettero maggiore impulso agli spettacoli teatrali.

Il 16 luglio del 1496 da una lettera del Dulfo, si rileva che fu eseguita una celebre « farsa » in Bologna dove appariva un grandioso « apparato tutto di verde, il pavimento e le mura

d'intorno.... di azzurro stellato che nè pittore nè scultore nè ingegno umano saprebbe nè pensare nè fare di più bello ». E sono noti gli spettacoli mantovani dell'inverno del 1501 in cui, secondo il rapporto del Cantelmo, minuziosissimo per questo riguardo, gli elementi meccanici e architettonici raggiunsero vere meraviglie.

A Ferrara ancora, nel carnevale del 1508 si rappresentarono tre « egloghe » con scenografie e pitture così ben riuscite che furono conservate (cosa rara in questi casi) per altra occasione.

Ma lo spettacolo più celebre avvenuto nel primo Rinascimento nelle corti fu quello della « Calandra » del Cardinal Bibbiena di cui fu direttore lo stesso Baldassarre Castiglione e autore degli scenari il celebre Girolamo Genga che, secondo il Vasari, fu uno dei più competenti macchinisti teatrali del Rinascimento.

La rappresentazione avvenne il 6 febbraio del 1516, e ne leggiamo descrizioni minutissime: « *La scena poi era finta una città bellissima con le strade, palazzi, chiese, torri, strade vere, e ogni cosa di rilievo ma aiutato da buonissima pittura e prospettiva bene intesa. Tra le altre cose ci era un tempio a otto faccie di mezzo rilievo, tanto ben finito, che in tutte l'opere dello Stato d'Urbino, non saria possibile a credere che fosse fatto in quattro mesi: tutto lavorato in stucco con istorie bellissime; finte le finestre di alabastro; tutti gli architravi e le cornici di oro fino e azzurro oltramarino e in certi luoghi vetri finti di gioie, che parevano verissime: figure intorno tonde finte di marmo colonette lavorate: saria lungo a dire ogni cosa* ».

La vivacissima descrizione, oltre a riportarci in pieno spettacolo, di fronte a scenarî e costumi già tanto progrediti, ci offre l'esempio più chiaro dello « stile » in cui gli edifici dello scenario venivano eseguiti.

Siamo appunto innanzi a tempietti poligonali, secondo i dettami dell'Alberti o del Laurana: e come non riconoscere gli sfondi delle « Prospettive » di Piero Della Francesca e di Raffaello ancora umbro, nella particolareggiata descrizione dell'ambiente scenico?

Ed ecco la descrizione del Dio del Mare, grandiosamente rappresentato: « *In cima Nettuno col tridente, drieto otto mostri, cioè quattro inanti, quattro dappoi, tanto ben fatti ch'io non l'oso dire: ballando un brando; e il Carro tutto pieno di fuoco. Questi mostri erano la più bizzarra cosa del mondo: ma non si può dire a chi non gli ha visti come erano. La quarta fu un carro di Giunone pur tutto pieno di fuoco, ed essa in cima con una corona in testa ed uno scettro in mano; sedendo sopra una nube e da essa tutto il carro circondato con infinite bocche di venti. Il carro era tirato da due pavoni tanto belli e tanto naturali ch'io stesso non sapeva come fosse possibile e pur gli aveva visti e fatti fare. Innanti due aquile e due struzzi: drieto due uccelli marini e due gran pappagalli di quelli tanto macchiati di diversi colori; e tutti questi erano tanto ben fatti, Monsignor mio, che certo non credo che mai più si sia visto cosa al vero: tutti questi uccelli ballavano ancor loro un brando con tanta grazia quanto sia possibile a dire nè immaginare* ».

Vediamo ora, in concreto, quali furono le personalità maggiori, tra gli artisti del Rinascimento che, rivolgendosi alla scenografia contribuirono a modificarne l'aspetto.

Filippo Brunellesco (1377-1446) viene indicato dal Vasari e da più d'uno scrittore del 500 come il « ritrovatore » delle regole prospettiche, sia pure parallelamente (nel caso del Vasari) a Paolo Uccello.

È chiaro che affronteremmo una questione di lana caprina se si volesse riandare all'origine delle prime esperienze prospettiche (sia pittoriche che plastiche), anche solo ai primi del 400. Ciò che più importa è stabilire che Filippo Brunellesco, per temperamento e tendenza essenzialmente architettonica, volta in pari tempo alle ricerche meccaniche, (ma non ignaro egli stesso di pittura e scultura) sembra l'artista più adatto ad impersonare lo « scopritore » della prospettiva « centrale » nel Rinascimento, intuizione vaga durante il 300 e concretata in maniera assoluta soltanto in quegli anni.

Per i progressi della scenografia, ciò che più conta, non è infatti un'intuizione prospet-

tica senza regole definite e di effetto puramente pittoresco ma piuttosto una regola fissa (per quanto elementare) che serva di « comandamento » a tutti gli elementi della scena per procedere senz'altro alla suddivisione in « quinte » fondali e « casamenti » sia in rilievo che in pittura tanto da produrre un'illusione ambientale maggiore della reale e permettere finalmente uno svolgimento sistematico della rappresentazione, pur tuttavia estremamente ricca di quel gusto del « meraviglioso » o della « meraviglia scenica » che resterà essenziale nella scenografia d'ogni tempo.

« Il Brunellesco, dice il Vasari, attese molto alla prospettiva allora molto male in uso per molte falsità che vi si facevano, nella quale perse molto tempo, finchè egli trovò da sè un modo che ella potesse venir giusta e perfetta, che fu di levarla con la pianta e profilo per via della intersecazione. Cosa veramente ingegnosissima ed utile all'arte del disegno,

Di questa prese tanta vaghezza che di sua mano ritrasse la Piazza di S. Giovanni con tutti quegli spartimenti della incrostatura, murati di marmi neri e bianchi che diminuivano con grazia singolare ». E ancora, in quel tempo, eseguì, a quanto pare, una prospettiva col Palazzo Vecchio, la Piazza e la Loggia de' Signori. Ancora un'altra con la « Casa della Misericordia e le botteghe de' Cialdonai ».

La genesi di questo modo di semplificare il problema prospettico rendendolo più chiaro e definito, noi non possiamo seguirla ma è certo che, dalla stessa architettura Brunelleschiana, dalla passione, del grandissimo architetto per effetti prospettici con accostamenti di superficie alternativamente chiare e scure noi troviamo ben aderente e a proposito il ricorso Vasariano per Brunellesco.

Sempre secondo il Vasari Filippo Brunellesco mostrò questo sistema a Masaccio « molto suo amico », « nè restò di mostrarla a quelli che lavoravano la tarsia ». Infatti l'intarsio in legno si sviluppa soltanto con vivacità e genialità tutta propria dai primi anni del Rinascimento e tanto a Firenze quanto ad Urbino, sotto le grandi ali di Piero della Francesca l'arte delle prospettive illusorie si sviluppa enormente.

Per la storia della messinscena poco importa se la regola per la prospettiva centrale sia stata ritrovata da Paolo Uccello Brunellesco o da altri: ciò che vale è l'entusiasmo immediato con cui essa viene applicata alla pittura e alla « costruzione » di scenari rendendo possibile oltre tutto l'esecuzione di spettacoli in sale signorili al chiuso (cosa nuova giacchè nel secolo precedente non s'era incontrata) e la sistemazione geniale del palcoscenico all'aperto, con luce di pieno giorno, in spazi chiusi entro cortili o « corti » come si diceva allora.

Queste prospettive di legname, stucco, tela dipinta e certamente ancora per molto tempo con piante naturali, costituiranno l'innovazione più profondamente geniale di tutto il Rinascimento.

L'altra « invenzione » di Filippo Brunellesco, più direttamente rivolta alla scenografia, è quella dei celebri « ingegni ». Ho avuto modo altra volta di esaminare più particolarmente questo macchinario scenico di Filippo Brunellesco, ma cedo ancora volentieri al desiderio di parlarne, per quanto si tratti ormai di cose ben conosciute (2).

Ciò che meno si sa, forse è che nell'itinerario del Vescovo Abramo di Souzdal che accompagnò in Italia il Metropolita Isidoro, al 25 marzo del 1439 si fa una lunga e particolareggiata descrizione di uno spettacolo a cui il Prelato assiste « nella celebre città di Firenze » e questo spettacolo « ha qualche cosa di meraviglioso ». Qui si parla, da un testimone oculare e scrupoloso di una messinscena, che, senza esitare, possiamo attribuire a Filippo Brunellesco: e persino l'accenno, alquanto misterioso ma pure significativo, ad un « sapiente uomo italiano che ha eseguito in Italia un'opera magnifica » potrebbe riferirsi al grandissimo nostro architetto (3).

Letta la descrizione del Vescovo di Souzdal tanto per quel che riguarda la festa dell'Annunziata quanto per « l'Ascensione », noi abbiamo ricostruita saldamente la scenografia

meccanica che si sviluppò in Firenze con gli « ingegni » di Filippo Brunellesco.

Per la festa teatrale della « Annunziata » noi sappiamo che il Vasari (naturalmente innamorato d'ogni arredamento scenico o coreografico), avendo visto il macchinario di Filippo Brunellesco abbandonato e semidistrutto, ne racoglie pietosamente le reliquie descrivendolo pezzo per pezzo con cura e con « coscienza » d'artista costituendo così la notizia più importante per la conoscenza della meccanica teatrale nel Rinascimento.

Ho tentato di ricostruire, per comodità manualistica, l' insieme di questo macchinario brunelleschiano, ben conscio tuttavia che molti particolari siano errati. Ne risulta un curioso e interessantisimo gruppo di « trucchi » scenici che, se da un lato fanno chiaramente prevedere l'enorme sviluppo della scenografia « miracolosa » dei grandi meccanici del 500 e del 600, d'altro canto, anche dall'aspetto d'insieme, costituiscono la prova più chiara che il Brunellesco in questi « ingegni » non fece che perfezionare ed aumentare ciò che già veniva praticato nel Medio Evo, constatazione che rileva lo stesso Giorgio Vasari, concludendo la sua bellissima descrizione con le parole: « Questi dunque siffatti ingegni e molti altri furono trovati da Filippo: sebbene alcuni altri affermano che egli erano stati *trovati molto prima* ». Nella meccanica teatrale del Brunellesco sono già portati a sviluppo ben definito tutti gli elementi della scenografia italiana: sapienza costruttiva e ingegneristica negli « ingranaggi » posti sul tetto della chiesa, effetto plastico ed essenzialmente « medioevale » nel « luogo deputato » ove la Vergine è annunziata dall'Angelo Gabriele, effetto dinamico e luminoso insieme nel girare lento e grandioso delle mezze sfere con gli angeli sfavillanti di colori e di luci, infine elemento mobile e « miracoloso » nella discesa e salita dell'Angelo Gabriele che, per mezzo del solito canapo che troviamo anche nei drammi sacri medioevali, scende in terra ad annunziare la Vergine (4).

Infinite descrizioni di spettacoli sacri o profani durante il 400 e il 500 offriranno in seguito il più largo materiale per lo studio dello sviluppo successivo di questi « ingegni » i quali rappresentano assai bene lo studio e la ricerca d'uno spirito geniale, equilibrato, personale, su di una forma lasciata per lo innanzi all'intuito di allestitori di spettacoli sacri volta a volta monaci o architetti, semplici costruttori di ponti e forse mai veramente « artisti ».

È ben singolare che all'inizio del Rinascimento italiano, per l'appunto in Firenze si possa assistere al sorgere delle due maggiori strade che la scenografia percorrerà trionfalmente giovandosene con la maggiore libertà e adattandolo alle varie circostanze.

Con la prospettiva centrale non bisogna credere che scompaia lo scenario costruttivo medioevale: tutt'altro per il gusto plastico così tipicamente italiano che rifugge quanto più può dai « mezzi termini » e che esige o la perfetta concretezza o la perfetta illusione, noi troviamo largamente adottato lo scenario plastico in legname, stucco, tela ed elementi naturali applicati talvolta con la più squisita misura.

Nelle quinte del primo piano le scene sono quasi sempre « costruttive ». Man mano che lo scenario si approfondisce, le « case » in prospettiva vanno perdendo corporeità: sono di mezzo-rilievo, finchè viene a formarsi un « fondale » soltanto pittorico la cui invenzione credo non sia posteriore nè anteriore ai primi decenni del 400, e ne spiego il perchè.

Fino a che si ebbero degli elementi di solo rilievo nella scenografia italiana e questi non furono organizzati da una rigida prospettiva centrale, lo scenario ebbe qualcosa di casuale rispondendo quasi solamente alla funzione che ogni edificio aveva in rapporto al dramma da rappresentare.

Ma quando, nel bisogno dei pittori di dominare finalmente le varie parti del quadro e riassumerle in un mondo che la prospettiva regola come la bacchetta d'un direttore d'orchestra, i casamenti si allinearono concorrendo ad un solo e fu necessario nello scenario creare pittoricamente l'ultima prospettiva.

Tutte le aspirazioni figurative, letterarie e

filosofiche concorrono verso l'organizzazione dei sogni del Rinascimento in un insieme saldo, concreto ma soprattutto « logico »: siamo alla logica di Piero Della Francesca che non ammette motivi aneddotici o decorativi ma tutto chiude, dal colore alla forma « bloccata » entro un'atmosfera decisa ed assoluta.

La prospettiva è il « fiat » per le aspirazioni del Rinascimento: in essa si immergono in pieno gli artisti che, perduta la divina astrazione « primitiva » del Medio Evo si rifugiano nella « divina prospettiva » (5).

Durante il secolo XV gli spettacoli avviati sulle due linee parallele dello spettacolo sacro « modernizzato » e dello spettacolo di corte eseguito per lo più al chiuso, con carattere strettamente umanistico e largo intervento di elementi pittoreschi e mitologici, si sviluppano secondo i dettami meccanici e prospettici che finora si sono esaminati.

Pittori ed architetti vengono spesso invitati (dimorando nelle corti di Urbino, Ferrara, Mantova, Padova, e presso il Pontefice) a disegnare o dipingere scenari ai quali si aggiunge l'apparato decorativo della sala, con cartelli commemorativi, ghirlande e cortinaggi o del cortile o giardino al quale vengono accuratamente aggiunte decorazioni floreali o deliziose sorprese di fontane e giuochi d'acqua.

L'entusiasmo per la prospettiva portò i più a raccogliere in appunti e trattati anche una « appendice » per fabbricare scene o immaginare fughe prospettiche di boschi con elemento boschereccio: grandi pittori, « artisti puri » per loro natura, studiano profondamente la prospettiva: lo stesso Piero Della Francesca raccoglie in un trattato « de perspectiva pingendi » (di cui esiste copia manoscritta alla Vaticana e alla Nazionale di Parigi) per il quale il notissimo Frate Luca Pacioli matematico e architetto, « come empio e maligno » secondo il Vasari, « cercò di annullare il nome di Pietro suo precettore e usurpar quello che a lui solo si doveva pubblicando tutte le fatiche di quel buon vecchio ».

Lo stesso Francesco di Giorgio Martini aggiungerà: « Se in alcuna età è abbondato il vizio d'ornarsi delle fatiche degli altri, al presente più che mai abbonda e questi arroganti sono più apprezzati che i veri intenditori ».

Sulla prospettiva e sul suo segreto quasi « magico » si accaniscono dunque pittori e architetti mentre lo stesso Lorenzo Ghiberti, trasformando il suo tratto plastico, nervoso ed energico in basso rilievo « pittorico » diviene, nella seconda porta del Battistero di Firenze, una vittima della prospettiva.

In rapporto alla scenografia, molto vicini alle prime scoperte di « scene prospettiche » stanno gli intarsi che abbiamo veduto suggerire dallo stesso Filippo Brunellesco e basta lo « studiolo » di Federico con il suo mondo ligneo in prospettiva lungo tutte le pareti a rappresentarci questa frenetica ammirazione per la scienza prospettica, o un altro intarsio a Napoli, nella « Certosa ».

Da questo entusiasmo alla prima applicazione in « trattati » sistematici delle regole prospettiche per disegnare architetture, pitture destinate a cassoni nuziali o a decorazioni di mobili, intarsi in pietra e legno, il passo è assai breve. La prima metà del secolo seguente è già tutto un pullulare di nuovi trattatisti: dagli insegnamenti di Piero Della Francesca e Luca Pacioli lo stesso Raffaello diviene scenografo e nel 1515 dipinge sipario e scene per i « Suppositi » dell'Ariosto in cui, a detta dei contemporanei, « la scena era molto bella, di mano di Raffaele et rappresentava sibbene.... forami di prospettive.... molto laudate.... ».

Intanto Baldassarre Peruzzi da Siena (1481-1537), più come pittore che non come architetto, inizia studi di scenari della maggiore importanza, alcuni dei quali ci restano tuttora agli Uffizi di Firenze mentre i primi schizzi li troviamo nei « quaderni » autografi della Biblioteca Comunale di Siena: uno di questi è vivacissimo e disegnato « alla prima » con brevi ma sicuri tratti di penna e ci dimostra come non solo sia assolutamente autentico il grande disegno con monumenti romani aggruppati, conservato agli Uffizi, ma come Sebastiano Serlio (1480-1552) si sia larghissimamente servito degli appunti e studi del Peruzzi

per il suo celebre trattato di prospettiva teatrale. Egli del resto non nasconde la sua diretta filiazione dal maestro Senese così geniale e personale quando, nell'edizione 1544, si possono leggere le sue nobili parole all'indirizzo del Peruzzi: « Il consumatissimo Baldessar Peruzzi Senese fu ancor lui pittore e nella prospettiva tanto dotto che, volendo intendere alcune misure di colonne e d'altre cose antiche per tirarle in prospettiva, si accese talmente di quelle proporzioni e misure, che alla architettura al tutto si diede.... et io, quale mi sia, esercitai prima la pittura e la prospettiva, per mezzo delle quali agli studi dell'architettura mi diedi dei quali son tanto acceso e tanto me dilettano che in tal fatiche mi godo ».

In questo tempo entrarono nella concezione pittorica, motivi nuovi e arditi: gli scorci violenti dei fabbricati e l'allungarsi di « casamenti » in prospettiva. Uno dei temperamenti più caratteristici per questo lato, fu forse GIROLAMO GENGA, del quale il Vasari dice: « fu « anco particolarmente trattenuto il Genga dal « detto Duca (Guidobaldo d'Urbino) per *far « scene e apparati di commedie* le quali, per- « chè aveva buonissima intelligenza di prospet- « tiva e gran principio di architettura, faceva « molto mirabili e belli..... e in questo tempo, « morto il Duca Guido e successo Francesco « Maria, Duca terzo d'Urbino, fu da lui ri- « chiamato da Roma e costretto a ritornare a « Urbino: in quel tempo che il predetto Duca « tolse per moglie e menò nello Stato Leonora « Gonzaga figliuola del Marchese di Mantova, « da Sua Eccellenza fu adoperato in far archi « trionfali, *apparati e scene di commedie* » (6).

Di questo stesso artista furono le scene con tanto entusiasmo ammirate da Sebastiano Serlio, che le cita come esempio tipico di prospettiva scenica (7).

La preoccupazione costante in questi artisti, di risolvere le difficoltà prospettiche che si riaffacceranno con più insistenza al compito del pittore di scena paesista, appare subito da certe norme dello stesso Serlio per dipingere uno scenario.

A proposito delle scene necessarie per i tre generi di rappresentazione: comico, tragico, satirico, nel descrivere la disposizione delle fabbriche a sfondo della scena di carattere comico, egli dice: « e sopra le altre cose, si deve « far elezione delle case più piccole e metterle « davanti, a ciò che sopra di esse scuoprano « altri edifici come si vede sopra la casa della « ruffiana, l'insegne della quale sono li ram- 15 *b* « pini o vogliam dire hami, onde per tal « superiorità della casa più addietro, viene a « rappresentar grandezza e *riempie meglio la « parte della scena* che non farebbe diminuen- « do, se le sommità delle case divenissero mi- « nori l'una dopo l'altra » (8).

In seguito, gli Scenografi consiglieranno di disporre i « casamenti » ai lati, uno dietro l'altro cominciando dai due maggiori che faranno da quinta; Sebastiano Serlio risolve a suo modo l'insieme delle fabbriche in prospettiva.

Per lui non si tratta che di disporre armonicamente dei pieni e dei vuoti in uno spazio, come in fondo a una pittura quattrocentesca. L'effetto chiaroscurale della scena sarà dato dalle parti in rilievo di legname e aiuterà non poco l'impressione prospettica.

Egli dice: « È ben necessario a servirsi del rilievo di legname, come quello edifizio al lato sinistro (destro dell'incisione) li pilastri del quale posano sopra un basamento con alcuni 15 *a* gradi — e aggiunge poi — ma quando tai cose fussero di lontano, *un telaro solo serviria*, facendo tutte le parti ben delineate e ben colorite » (9). Con queste osservazioni, egli entra dunque già a trattare di quei problemi illusionistici che i meccanici teatrali non avevano ancora affrontato (10).

La ricerca d'un maggiore illusionismo scenico negli artisti italiani, si manifesta con l'introduzione di motivi veristi anche in quei cicli di rappresentazioni « di corte » che pur ebbero nel loro complesso, carattere essenzialmente fantastico. Accanto a manifestazioni scenografiche del più complicato effetto scenico, ecco qualche spiraglio di fresco verismo pittorico, che testimonia delle caratteristiche della scena italiana.

Interessanti anche le notizie che il Serlio

fornisce sul palcoscenico e sul « Boccascena », insieme allo *spaccato* del teatro da costruirsi in legname.

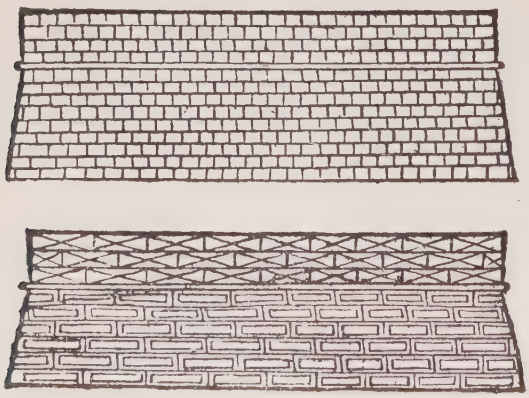
Nel campo delle ricerche d'ambientamento e di inquadratura prospettica, le osservazioni di Sebastiano Serlio sono importantissime, perchè, pur tenendo conto dei precetti generali date da diverse circostanze. Il differente « punto di veduta », per esempio, da cui gli spettatori osservano gli scenari.

Senza entrare peraltro in particolari tecnici, è importante notare come il Serlio senta che la scenografia non può fare a meno d'una certa pittoricità di prospettiva, e insieme d'una in-

comuni alla Scenografia e all'Architettura, egli ha netta coscienza della differenza sostanziale che esiste tra pittura di scena e prospettiva architettonica.

I problemi prospettici che riguardano la Scenografia, vengono perciò considerati da un punto di vista strettamente pittorico.

Presentando lo spaccato d'uno di quei teatri di costruzione semplice e d'allestimento immediato, per gli spettacoli all'aperto, egli



si preoccupa principalmente della ricerca dell'*Orizzonte* delle scene che non può certo essere l'Orizzonte architettonico, cioè di qualsiasi prospettiva, perchè la prospettiva scenica necessariamente subisce variazioni inevitabili dispensabile giustezza architettonica. « Perchè « nella seguente carta io trattarò delle scene « de' theatri che a' nostri tempi si costumano, « onde sarà difficile a comprendere dove e co- « me si devva porre l'Orizzonte delle scene, « *per essere diverso modo* dalle regole pas- « sate (11), (cioè da quelle per l'architettura) « ho voluto far prima questo profilo ». (12).

Questo schema, riproduce nel suo insieme il teatro classico, con una serie di gradinate a ferro di cavallo « ..... e la grandezza ne sarà maggiore o minore, secondo la grandezza del loco: et lo theatro e la scena ch'io feci in Vicenza, furono circa a questo modo per essere questo fatto in un gran cortile » (13).

Per quel che riguarda più da vicino la Scenografia, egli esorbita dalle regole puramente costruttive, per dar consigli sulla disposizione delle fabbriche e dei casamenti sulla scena, per ottenere un giusto equilibrio di vuoti e pieni nell'insieme delle facciate, per trovare con gusto quelle fabbriche che, come massa architettonica, non disturbino l'armonia scenica, per ambientare, insomma, tutta quella meravigliosa fioritura di case, portichetti, balconcini e giù in fondo, qualche campanile che s'affacci, e che sul cielo si profilino selve di comignoli e di ventarole.

« Bisogna far elezione — egli dice — di quei « casamenti che, posti in opera, àbbino a riu- « scir bene, come saria un portico traforato « dietro del quale si vegga un altro casamento... « li poggiòli, altri li dicono pergole, altri rin- « ghiere, hanno gran forza nelle faccie che « scurtano, et così qualche cornice che li suoi « finimenti vengono fuori del suo cantone ta- « gliato intorno et accompagnati con l'altre « cornici dipinte, fanno grande effetto: così le « case, che han gran sporto in fuori: come « l'Ostaria della Luna qui presente » (14).

Consigli d'artista, in fondo, che sente prepotentemente nascere il bisogno di comporre in bell'insieme le liscie facciate e i portichetti traforati: ricerca preziosa che cederà ben presto il campo alla schiacciante esuberanza della Scenografia seicentesca.

Insieme con queste ricerche, nel campo prospettico, il Serlio dà notizie preziose e consigli sul materiale pittorico. Egli rivela così un mondo nuovo nel campo coloristico, che non si indovinerebbe mai in questa scarna Scenografia.

Le scene di boschi e di prati fioriti, quando non si potevano facilmente addobbare di verde vivo, con rami freschi « perchè gli spettacoli si facevano l'inverno » si colorivano di sete e di vetri multicolori. « O Dio immortale che magnificenza — esclama a questo proposito il Serlio — era quella di vedere tanti alberi e frutti, tante erbe e fiori diversi, tutte cose fatte di finissima seta di variati colori, le ripe e i sassi copiosi di diverse conche marine; le lumache et altri animaletti, di coralli di più colori.... con tanta diversità di cose belle che a volerle scrivere tutte, io sarei troppo largo in questa parte » (15).

Verismo questo, in un certo senso, ricerca accurata del particolare nelle conchiglie marine di seta e argento, nei tronchetti di corallo, ma preferenza per materie preziose, scintillanti, novità d'effetti per trasparenza, illuminazione colorata dietro le scene, attorno alle fabbriche ancora in legname e d'una certa secchezza architettonica.

Il *colore*, in questa prima Scenografia, ha importanza a sè, si sente il bisogno di sfoggiarne per proprio conto, non d'assoggettarlo a tutto un allestimento coreografico in cui del partito coloristico s'abuserà in modo violento e volgare.

Così, è soltanto per far passare dinanzi agli occhi degli spettatori delle gamme di luci colorate e arricchire la parte coloristica della scena, che il Serlio stesso consiglia « per vaghezza » di innestare delle boccie di vetro, riempite di liquidi multicolori, dietro un portichetto o su balconcini di gusto veneziano.

« Ho promesso più addietro, nei trattati « delle scene, di dare il modo come si fanno i « lumi artificiali di variati colori trasparenti: « perchè primieramente dirò del colore celeste « il quale rappresenta lo zaffiro.... se vorrai « fare del colore rubino.... e se vorrai del co- « lore di Balassio.... così si faran colori di griso « patio.... et di topazio, e l'acqua pura passata « pel feltro contraffarà li diamanti » (16).

La forma di queste luci, perchè appaiano variate a losanga, o in cerchio, dietro qualche fenestretta, si ottiene semplicemente « sarà di « dietro alle cose dipinte, dove anderanno que- « sti colori, una tavola sottile traforata » (17).

Le notizie che il Serlio riserba dunque alla parte pittorica della Scenografia, aprono uno spiraglio sull'attività di quegli Scenografi che cominciano ad avere fisionomia propria, distinguendosi dai « meccanici » e dagli « ingegneri » teatrali.

Con questo, tutti quei problemi coloristici e d'armonia d'insieme, trascurati anche in seguito dalla Scenografia dei ballets francesi, vengono invece considerati come valori essenziali per una buona pittura scenica.

Nè si potrebbe più impunemente trasportare un quadretto di genere napoletano, in una Scenografia, « ponendo in scena una piazza espressa con meschine fette di fabbriche e, a quattro malintese finestre.... una dozzina di mascalzoni sul gusto dell'aria catalana, che stessero a considerare e ad ammirare l'arrivo dell'eroe » (16), ma secondo l'ammonizione del Serlio « in queste scene, benchè alcuni ab- « biano dipinto personaggi che rappresentano « il vivo, come saria una femmina ad un bal- « cone, o dentro una porta, eziandio qualche

« animale, queste cose non consiglio che si « facciano perchè non hanno il moto e pure rappresentano il vivo » (17).

Il suo entusiasmo traspare in ogni parola del trattato: « Fra l'altre cose fatte per mano degli uomini — dice il Serlio con parole grandiose — che si possono ammirare con gran contentezza d'occhio e satisfazione dell'animo è, a parer mio, il discoprirsi lo apparato d'una scena dove si vede in picciol spazio: superbi palazzi, amplissimi templi, diversi casamenti e mille altre cose belle ».

Per la scena *comica*, per la scena *tragica* e per quella *satirica* (o *boschereccia*) i caratteri sono ormai ben definiti: nulla di più di quel-
14 l'arredamento d'occasione e senza principio,
15 proprio degli spettacoli all'aperto dove il contenuto fiabesco o comico bastava quasi a sè stesso, con pochi suggerimenti di ambiente naturale e molta gaiezza da parte del pubblico.

La scena *comica* ha i suoi casamenti regolari, senza nessuna esclusione e « soprattutto non vi manchi la casa della ruffiana, nè sia senza ostiario, et un tempio vi è molto necessario.... ». La scena *tragica* rappresenterà fatti grandiosi e quindi sarà grandiosamente composta con edifici solenni, tratti, naturalmente dall'antico: « li casamenti d'essa vogliono essere di grandi personaggi: perciochè gli accidenti amorosi e casi inopinati, morti violente e crudeli (per quanto si legge nelle tragedie antiche e moderne) sono sempre intervenute dentro le case di signori, duchi o gran principi.... ».

Ma la scena *satirica* o boschereccia rappresenta davvero la liberazione dell' artista di fronte ai concetti umanistici e letterari che gli impacciano il cammino della fantasia.

.....« La scena sia creata di arbori, sassi, colli, montagne, erbe, fiori e fontane: che vi siano alcune capanne alla rustica.... e perchè ai tempi nostri queste cose il più delle volte si fanno la invernata dove pochi arberi si ritrovano, si potranno bene artificiosamente fare cose simili di seta le quali saranno ancor più lodate che le naturali.... ».

Da tutto il trattato di Sebastiano Serlio traspare evidentissimo, insieme all'interesse per i nuovi ritrovati prospettici e scenografici, ancor più la passione nel seguire le orme di Vitruvio, nelle sue prescrizioni per la costruzione dei teatri.

È qui tutta l'ammirazione dell'artista del Rinascimento per l' antico, secondato dalle ambizioni umanistiche delle corti italiane e dalla viva collaborazione dei letterati i quali scrivevano commedie e tragedie aderenti agli insegnamenti classici all'incirca come gli architetti e gli scenografi ci componevano lo scenario.

Ma non conviene esagerare l' imitazione dell' antico in questi artisti (sebbene sia più che palese): quando dalla lettura dell'intiero trattato di Sebastiano Serlio ne risulta una viva e geniale interpretazione delle più felici « trovate sceniche » della scenografia rinascimentale, in unione a tutto ciò che v' ha di più classico nell'aspetto d'insieme e, si direbbe, nella cornice del teatro: che importa se le prescrizioni sono essenzialmente vitruviane quando egli ammette la creazione di alberi e quinte in seta colorata con « abbondanza di lumi » nella scena e persino applica con novità vivacissima alcune parti di scenario « trasparente »? Il Serlio stabilisce al loro giusto posto anche gli intermezzi che, sebbene diffusi un poco dovunque in Italia sono ancora in sottordine di fronte allo svolgersi della rappresentazione: « ma parliamo di alcune cose le quali sono di gran diletto agli spettatori » egli dice « mentre la scena è vota di dicitori potrà l'architetto aver preparato alcune ordinanze di figurette di quella grandezza che si ricercherà dove averanno a passare (e cioè in proporzione ai casamenti o al paesaggio circostante) e queste saranno di grosso cartone colorite e tagliate intorno le quali poseranno sopra un regolo di legno attraverso la scena... e così pianamente una persona dietro al detto arco le farà passare e talvolta dimostrare che siano musici con istrumenti et voci, onde dietro la scena sarà una musica a sommessa voce. Talvolta farà correre uno squadrone di gente, chi a piedi, chi a cavallo, le quali con alcune voci o gridi sordi, strepiti di tamburi e suono di trombe pascono molto gli spettatori ». Se non sem-

brasse arrischiato e di cattivo gusto potremmo senz'altro dire che il Serlio, in questo brano applica principî identici a quelli... del cinema parlante!

In realtà egli stabilisce le regole dell'intermezzo, ancora timido e ridotto ad un semplice passaggio di figure con musica, poco più tardi trionfale, grandioso, ancor più massiccio e sovraccarico dello spettacolo teatrale.

I due sentimenti di « costruttività » e di « colorismo » nella scena sono evidenti nel Serlio: « e perchè tutte le mie scene ho fatto sopra li telari è ben necessario servirsi del rilievo di legname... ma quando tai cose fussero di lontano, un telaro solo serviria facendo tutte le parti ben lineate e ben colorite ». (Ecco dunque la scena costruttiva, sul primo piano, specialmente trattandosi di edifici). Ma ecco la scena concepita « coloristicamente »: « ma se dentro gli edifici si vorrà ornare con la pittura di diversi colori, si potran con buon giudizio, mosso dalla ragione, e nelle mura di loggie intorno a giardini e ai cortili, fingere alcune aperture e in quelle far paesi da presso e di lontano, aere, casamenti, figure, animali, e ciò che si vuole, tutte cose colorite: perchè così si finge il vero ».

Potè il Serlio mettere ampiamente in pratica i suoi principî di scenografia?

Egli fu piuttosto un teorico, ma la sua teoria è sempre controllata dalla pratica ed egli stesso ci dice che ebbe modo di costruire un grande teatro, secondo i principî da lui esposti: « perchè in Vicentia città molto ricca e pomposissima fra l'altre d'Italia, io feci un teatro e una scena di legname, per avventura e anzi senza dubbio, la maggiore che ai nostri tempi si sia fatta, dove, per li meravigliosi intermedi che vi accadevano (come carrette, elefanti, e diverse moresche), io volli che davanti la scena, pendente, vi fosse un solo piano ».

Da questo importante frammento del trattato noi rileviamo l'aspetto del teatro di Vicenza costruito dal Serlio in forma addirittura tipica, che servirà di modello non soltanto ad altre regioni d'Italia ma, attraverso il rapido diffondersi della scenografia italiana sopratutto in Inghilterra, alla corte Elisabettiana, e in Francia, noi scorgiamo il cosidetto « teatro all'italiana » che nasce da un giusto componimento di tradizione medioevale, di idee umanistiche e infine di libera affermazione pittorica.

Altra personalità assai interessante nella storia della scenografia italiana è quella di LEONE DE SOMMI che, autore di spettacoli, scrittore di commedie e impresario, figurò circa alla metà del secolo XVI in un posto eminente alla Corte di Mantova.

Il DE SOMMI è autore di un grazioso dialogo scritto « alla maniera antica » tra MASSIMINO, SANTINO e VERIDICO (il maestro di cose teatrali) per aver modo di svolgere le sue idee sulla scenografia e sulla recitazione. Le notizie che egli ci dà sono davvero nuove e interessanti e nascono dall'esperienza di « direttore di scena » e « autore » più che da vero e proprio scenografo, tuttavia egli non tralascia numerose occasioni per parlarci del colorito degli scenari, delle illusioni, delle apparizioni improvvise o degli scenari architettonici. Quanto al rapporto tra i vari artisti che « collaborano » finalmente per la migliore riuscita dello spettacolo, e non agiscono indipendentemente egli pone, in maniera definitiva, ciò che spetta al poeta o inventore della favola, quello che riguarda l'allestitore e ciò che spetta all'attore o « istrione »: « presupponendo dunque noi che il poeta ci dia una favola piacevole e grata » egli dice « e che l'istrione la rappresenti con gioconda maniera, ha bisogno che anco l'architetto, per quella parte che egli ha nella commedia, rappresenti letizia e gioia, e perchè l'uso moderno e antico fu sempre che, per segno d'allegrezza s'accendono fochi e lumi per le strade, su per i tetti delle case e sopra le torri, di qui ha poi avuto origine questo uso (nelle scene) non per altro che per imitar la letizia col primo aspetto della scoverta scena ». Ma, replica SANTINO ciò non sarà possibile in una tragedia che rappresenta soggetti cupi e niente allegri!

Replica allora VERIDICO (cioè il De Sommi) « ma io mi son trovato a condur una volta tra le altre una tragedia, et essendo stata la scena allumata giocondissimamente per tutto il tem-

po che i successi della istoria furono allegri: quando cominciò poi per il primo caso dolente, della inopinata morte d'una reina, onde il coro esclamando, stupisce come il sole potesse patire di veder tanto male, feci (sì come avevo preparato) che in quell'istante la maggior parte dei lumi della scena che non servivano alla prospettiva fossero velati o spenti: la qual cosa ragionò un profondissimo orrore nel petto degli spettatori il che riuscì mirabilmente».

In questo delizioso brano il De Sommi mostra d'aver affrontato e risolto in pieno anche il problema luministico in rapporto alla situazione «psicologica» del dramma: siamo di fronte ad un effetto assolutamente «moderno» e la scena partecipa con il suo improvviso oscurarsi alla accentuazione drammatica del contenuto.

Sempre di fronte al problema luminoso, il De Sommi detta ancora una norma che, in parte trascurata per desiderio di sfarzo, durante gli spettacoli del secolo XVII e XVIII, fu tuttavia sempre viva e ritorna oggi più che mai nei nostri teatri.

Egli dice che: «non pongo io se non pochissimi lumi nella sala facendo splendidissima la scena e quei pochi ancora pongo io, da tergo agli ascoltanti acciocchè la interposizione di tai lumi non offusca la loro la vista...». Si tratta cioè di forzare la luce del palcoscenico per far risaltare più brillante e fantasiosa la scena che vi si svolge.

Angelo Ingegneri che sulla fine del secolo XVI dettò anch'egli alcune norme sul modo di rappresentare le «favole» a teatro (il trattato fu pubblicato a Bergamo nel 1604) è, all'incontro del De Sommi più semplicista e assai meno scrupoloso degli effetti particolari, fors'anche perchè ne trattò più che altro dal punto di vista della «favola» da rappresentare: i suoi precetti sono più che altro di «verosimiglianza»: tutto per lui dev'essere acconcio al luogo dove si svolge lo spettacolo e, a buon bisogno una scena potrà anche servire per un'altra quando lo spettacolo non indichi particolamente il luogo in cui si svolge.

Siamo così forse di fronte al caso della immobilizzazione degli scenari che, seppure deriva dalla lontana imitazione del classico (scena tragica, scena comica, scena satirica) più che altro dipende da ragioni d'indole pratica e da economia di scenari: l'ambiente vago e impreciso permise in tutti i tempi, pur nel fantasioso, esuberante periodo barocco, l'utilizzazione di una scena, non solo per lo stesso spettacolo in due o più volte, ma anche il passaggio degli scenari da un teatro all'altro, quando questi fossero eccessivamente costosi e complicati. Basta scorrere, infatti una collezione di scenari incisa nel secolo XVII o XVIII per trovarvi continuamente di quelle indicazioni vaghe che sono così tipiche di questo concetto: qua una «sala magnifica ad uso di reggia» là una «prigione orrida» innanzi ancora «un giardino presso la reggia» e numerosissime indicazioni simili che dimostrano anche come, nel concetto scenografico barocco che si va tuttavia formando già alla metà del 500, ciò che più conta non sia la «verosimiglianza» dei luoghi ma invece, tutt'altro: l'aspetto fantastico, di sogno che illuda lo spettatore, e anzichè riportarlo nella vita reale lo trasferisca lungo prospettive del tutto fantastiche.

Ancora una notazione si ricorda qui, tuttavia di Angelo Ingegneri, a proposito della «comparsa» d'un fantasma che parla, senza esser visto in modo preciso, agli spettatori. Questa apparizione è ottenuta a mio parere, con mezzi del tutto moderni e non ricorrendo alla meccanica religiosa medioevale, con larga partecipazione di effetti luminosi, ma davvero come in una scena alla «Edgard Poe», e cioè con elementi di suggestione fantomatica.

Il fantasma dev'essere posto vicino al punto più lontano della scena reso più misterioso da un velo nero che ne confonde i contorni e dovrà parlare «con voce rimbombante ma ruvida e aspra e in conclusione orribile, serbando quasi sempre un istesso tuono quantunque il proposito, per l'ordinario ricercasse diversi accenti e mutazioni e mentre ragionerà, esser continuamente inquieto, nè giammai punto fermarsi, ma muoversi sempre in quel modo detto di sopra, per via di ruote o d'altra macchina così fatta».

Non è forse questa una prescrizione degna d'uno spettacolo Shakespeariano? e perchè

non pensare, assai naturalmente che i meccanismi scenici italiani e la squisita raffinatezza nell'uso di questi abbia contribuito in gran parte a quella scenografia di Shakespeare che, come è ormai dimostrato, non fu embrionale o primitiva, ma ebbe almeno tanto sviluppo quanto il contenuto suggestivo ed emotivo di alcune scene tipiche del grande poeta.

Nè Shakespeare si accontentò della scenografia popolaresca viva ancora ai suoi giorni: egli, da raffinato, ironizza sul « press'a poco » degli scenari rusticani, basta rileggere insieme il *prologo* celebre nel « *Sogno d'una notte d'estate* » che giunge proprio opportuno alla nostra trattazione:

« Signori, forse voi vi meravigliate a que-
« sta vista, e seguiterete a farlo finchè il vero
« non vi renda tutto chiaro. Questo uomo è
« Piramo, se volete saperlo: questa bella don-
« na è Tisbe: sì, questo uomo intonacato di
« calce, rappresenta il muro, quel maledetto
« muro che separava questi amanti che, pove-
« retti, debbono contentarsi di dire due parole
« tra le fenditure del muro. E nessuno se ne
« deve meravigliare: quest'altro con la lanter-
« na, il cane, e un ramo di spine, rappresenta
« il chiaro di luna, perchè, se volete saperlo
« questi amanti non si vergognarono d'incon-
« trarsi con il chiaro di luna, alla tomba di
« Nino, per fare all'amore ». Chi non vede con quanta squisita garbatezza il grande poeta sottolinea la misera ed economica « messinscena » di questi improvvisati commedianti?

Trascurando altri trattatisti della seconda metà del 1500, perchè in generale ripetono le norme di Sebastiano Serlio o dei suoi imitatori, si giunge a Nicolò Sabbatini da Pesaro che pubblicò nel 1638 la sua « Pratica di fabbricar scene e macchine nei teatri »: architetto di Don Francesco Maria della Rovere che tanto amò gli spettacoli, egli, dopo il Serlio compone un trattato assai più semplice ma non meno vivo, in alcune parti, e direttamente controllato sulla esperienza del vero.

Non ci soffermeremo sulla maniera di disegnare le quinte in prospettiva, immaginare i parapetti o la forma dei lumi per quanto tutto ciò sarebbe interessante, aggiunto alle molte testimonianze che di ciò abbiamo nel Rinascimento, ma quel che non va trascurato è la parte che riguarda il colorito e le ombreggiature della scena: le tre graziose incisioni in legno che ornano il « trattato » sono, è vero, disegnate semplicemente a scopo illustrativo, per dimostrare il cosidetto « lume » delle scene, ma esse riproducono il gusto dello scenario architettonico del cinquecento e si pongono direttamente sul piano delle scene del Serlio o di Baldassarre Peruzzi: anche qui i « casamenti » sono variati, non manca un tempietto circolare nel fondo, come in fondo agli affreschi umbri del primo cinquecento, come in Piero della Francesca nelle « prospettive » come infine in Francesco di Giorgio e, più tardi nel Perugino, e persino nel « Matrimonio della Vergine » di Raffaello. Questi elementi architettonici, non sono però freddi e impassibili come nello scenario d'un quadro in cui le figure si innestano con così dominante personalità da escludere un confronto con il Teatro troppo intimo, nelle scene del Sabbatini come in quelle di Baldassarre Peruzzi (in assai maggior grado) i casamenti sono di varia natura, fatti per commedie all'antica, vi sono botteghe, palazzi, piccole loggie e il profilo sul cielo si ritaglia graziosamente con campanili e tetti aguzzi. Nel Sabbatini non abbiamo la tipica « sintesi » di monumenti romani che abbiamo trovato in Baldassarre Peruzzi e ciò è assai naturale, ma ecco che lo scenografo ci parla dei « lumi » (e cioè la *luce* naturale) che ha da avere la scena. 16 *b* 17 *a-b*

« Alcuni vogliono che si pigli il lume in testa, cioè verso gli spettatori, altri dalla parte opposta, cioè verso la scena ed altri dall'uno dei canti ».

Il Sabbatini risolve con molta naturalezza la difficoltà, nel senso migliore giacchè « se si prenderà il lume di fronte la scena verrà ad essere chiara e quasi *slavata* che darà pochissimo gusto a chi la mirarà ».

« Se il lume si piglierà dalla parte opposita... la scena parerà tanta cruda et oscura che, sebbene gli si mettessero dei lumi in grandissima copia, non di meno non soddisfarebbe mai agli spettatori ».

« Ma se si piglierà il lume dall'una delle bande dalla destra o dalla sinistra le case, la prospettiva di mezzo, il piano del palco et tutta la scena mostrerà assai meglio... e riuscirà di gusto compito... che la faranno più vaga ».

Nella scena, dunque, illuminazione laterale (ben s'intende *prevalentemente* laterale giacchè su tutto lo scenario correrà una luce diffusa che avrà funzione, diremmo, più di colore che non di luce).

Quanto al modo di dipingere gli scenari il Sabbatini, ne parla con molta finezza: « Non colorire tutte le case di una medesima tinta, perchè riuscirebbero cosa troppo affettata, ma se sarà possibile, si tingano in modo che siano tutte l'una differente dall'altra. La prospettiva di mezzo poi, deve essere di colorito più dolce dell'ultime case e nella fine dovrà riuscire quasi sfumata, avvertendo, quando se ne darà compimento, di non disegnare nel mezzo di essa, come molti fanno, addirittura delle prime case, qualche tempio od altro edificio tanto grande, e colorito tanto crudo, che rompa subito la sfuggita con grandissimo disgusto degli intendimenti di tale professione ».

Intanto, i teatri *costruiti* prima rarissimi ora si moltiplicano in tutta Italia e gli architetti teatrali nostri vengono invitati nelle corti straniere. Col teatro costruito e la scena centrale con quinte ad alto rilievo un'infinità di elementi nuovi confluiscono e si stabilizzano nel teatro italiano costituendo la base del teatro moderno.

Abolito il succedersi delle scene su di uno stesso piano (proprio delle sacre rappresentazioni) il cambiamento rapido degli scenari avviene unicamente per sostituzione dei fondali e delle quinte con rapidissimo movimento sia dall'alto in basso o dal basso in alto, che per rapido girare su se stesse delle quinte costruttive. Anche quando gli scenografi italiani sulla fine del secolo, a servizio della Corte di Francia sviluppano grandemente il dinamismo scenografico ci si incontra con gli stessi problemi: nelle macchine sceniche del « ballet comique de la reine » il sipario si abbassava invece che innalzarsi al principio di ogni atto e nell'« Arimene » le scene, dipinte invece che a rilievo, sulle quattro facce di un blocco ligneo erano mobili e permettevano un cambiamento improvviso, realizzando così ancora una volta gli aspetti delle quinte greche.

Nel 1617 il Francini nella grande sala del Louvre per la « Liberazione di Rinaldo » produceva tre cambiamenti di scena successivi, sempre per mezzo della quinta poliedrica.

Il teatro « costruttivo » sviluppa largamente i ritrovati architettonici dei costruttori teatrali i quali, sempre tuttavia, con l'illusione di riprendere gli schemi dei teatri greci e romani, creano capolavori di stile entro le grandi linee dei teatri appositamente costruiti. Mentre l'entusiasmo per il teatro antico è chiaramente dimostrato dalle curiose ricostruzioni, come quella delle « Commedie di Terenzio » del 1493.

Il prototipo del teatro classico del Rinascimento costruito con la maggiore grandiosità entro gli schemi del teatro vitruviano è il teatro Olimpico di Vicenza che davvero, per molti problemi fondamentali si accosta al teatro antico ed essendo costruito di legname con aggiunta di stucchi e di materiale « stabile » ci presenta in tutto l'esemplare tipico del teatro di tendenza « plastico architettonica » in pieno cinquecento. Il PALLADIO che iniziò i primi studi per il grandioso teatro olimpico con la gradinata a forte pendenza e il palcoscenico assai spazioso e profondo, cinque aperture entro il motivo di un arco romano al di là del quale si allungano le vie con « casamenti in prospettiva » dettò, da austero architetto umanista i principî per un ordinamento logico, se pure freddo, del teatro cinquecentesco italiano, sulla scorta del teatro antico e destinato quasi unicamente alla rappresentazione di commedie e drammi che non esigessero rapidi cambiamenti di scena, improvvise apparizioni, sfoggio di colore e di luminosità, ma costituisse invece l'ambiente « platonico » ideale per la ricostruzione poetica e scenica dei drammi antichi.

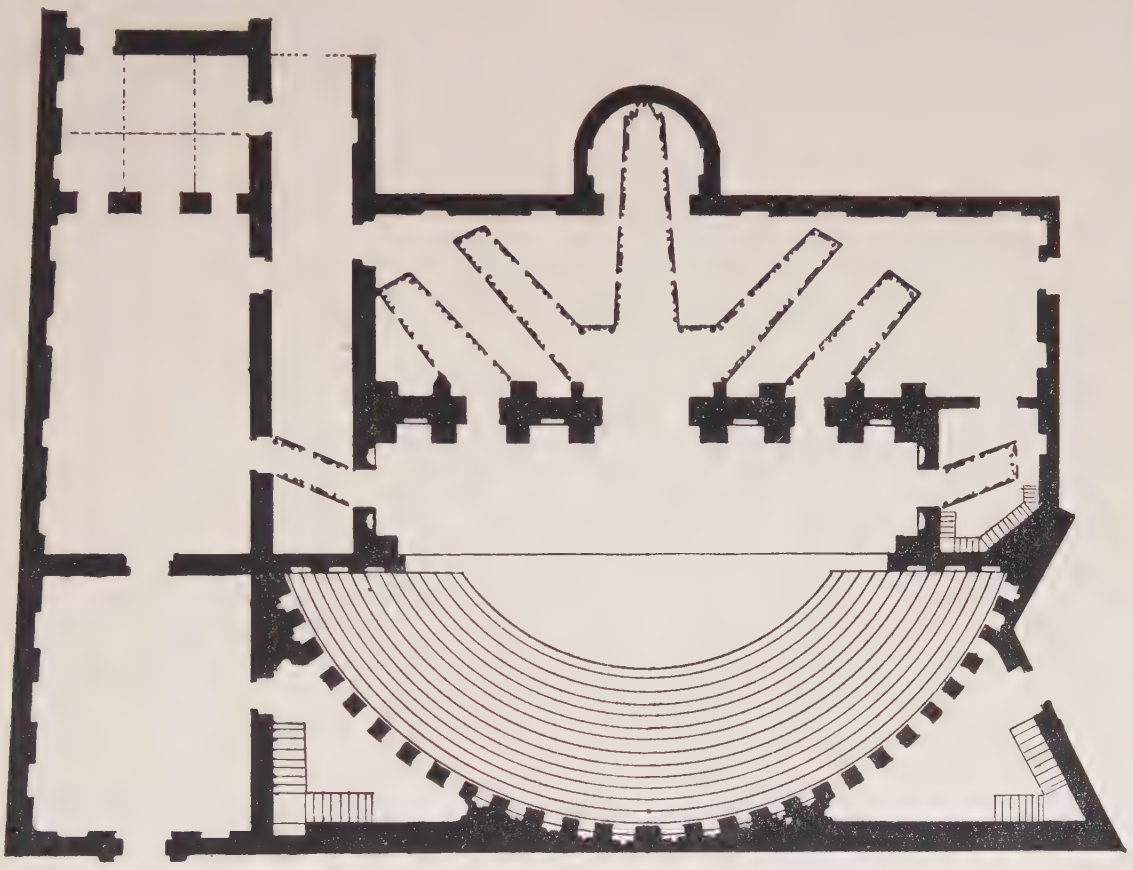
Il teatro olimpico di Vicenza non fu completamente eseguito dal solo Andrea Palladio, come è noto, ma venne terminato dallo SCA-

MOZZI (1552-1616) il quale si attenne, del resto assai da vicino alle idee del Palladio.

È ben evidente che tutta la costruzione del palcoscenico avvenne per opera di « architetti puri » nei quali il marmo, lo stucco, il legno e persino le tele dipinte non furono motivo scenografico ma essenzialmente architettonico. Tuttavia, al di là dell'arcone centrale e negli sfondi laterali soprattutto lo Scamozzi riuscì, sia pure negli scenari in rilievo, a creare effetti illusionistici di prospettiva del più grande interesse.

Numerosissimi i disegni dello SCAMOZZI per le « quinte » degradanti in prospettiva sia per questo teatro che per quello di Sabbioneta composto con elementi analoghi se pure di minore grandiosità. I disegni, conservati agli Uffizi, invece di presentare la prospettiva lineare e il senso strutturale di quelli di Baldassarre Peruzzi, offrono un tipico esempio di « schizzo scenografico » dove accuratamente sono notate le misure della proporzione che va degradando con la distanza ma soprattutto vengono chiaramente segnate finestre e loggie in un accostamento vivacissimo di pieni e di vuoti che caratterizza il disegno di cose teatrali.

Fratello del teatro Palladiano di Vicenza è quello farnesiano di Parma ideato dall'Architetto GIAN BATTISTA ALEOTTI (1550-1630) e terminato appena all'inizio del 1600 nel periodo in cui lo scenario « plastico » con largo predominio di elementi in rilievo ancora era largamente influenzato dal concetto architettonico ed eminentemente statico dell'architettura teatrale. Interessanti al massimo i particolari del teatro farnesiano dove, con maggiore « pittoricità » che non in quello di Vicenza gli stessi elementi decorativi vengono costruiti in legname, non più soltanto a ri-



VICENZA - *Teatro Olimpico* — Palladio-Scamozzi (Pianta)

lievo ma ritagliato con abbondante intervento di colore destinato, dal suo punto di visuale, ad illudere gli occhi dello spettatore.

Non va dimenticato infine il teatro di Sabbioneta per il quale recenti restauri e studi hanno contribuito a rammentarne l'importanza di fronte alla storia della scenografia italiana.

Di minori proporzioni dei precedenti e con una ricerca più intima dei particolari « illusori », il teatro di Sabbioneta rappresenta assai bene il tipo di quei teatri che venivano costruiti nella seconda metà del cinquecento in gran numero, in Italia e fuori. Le gradinate non scendono più a mezzo cerchio ma si incurvano elegantemente per sfruttare lo spazio, in realtà ristretto, e sull'alto di esse si incurva un classico portico o corridoio, vero prototipo dei nostri « anfiteatri » sia per io spazio che per quel modo elegante con cui viene sfruttato (18).

La scena è unica per quanto assai variata nella accidentalità delle case ancora costruttive e delle prospettive illusorie concepite con elegantissima proporzione: ogni particolare è curato per l'effetto d'insieme e tutto dà la impressione di godimento pacato e sereno quale dovrebbero procurare le commedie degli umanisti del 500 in contrasto col mistico e improvviso episodio dammatico delle « sacre rappresentazioni » medioevali.

Neppure il « Presepe » italiano, che segue con ritardo, ma con fedeltà i progressi della Scenografia, resta fedele al convenzionale scenario senza prospettiva di paese: si creano sfondi pittorici e motivi aneddotici, del tutto nuovi e significativi.

Così, tra motivi pittorici, ed altri essenzialmente scenografici, la messinscena italiana giunge alla fine del cinquecento con elementi rinnovati, ed una coscienza d'arte *propria* davvero sorprendente. Per quella naturale tendenza dello spirito italiano ad estrinsecarsi man mano in forme più appariscenti e formalmente evidenti, a partire dal mistico dramma fino a giungere al più fantasioso godimento della materia coreografica e scenica del seicento, la creazione degli « olimpici » teatri palladiani costituisce un punto intermedio e un rifugio per la passione del teatro: in essi tutto è pacato e prevalentemente stabile: mentre da un lato, il teatro medioevale è essenzialmente dinamico, improvviso e drammatico, dall'altro il teatro barocco è miracoloso, pieno di trovate scenografiche del tutto impreviste, sovraccarico di elementi nei quali a sazietà si intravede il gusto per «l'effetto », e la materia considerata in sè stessa.

---

(1) Quale altro esempio della stessa scenografia ancora medioevaleggiante, serva questa descrizione del 1481: « *A di 20 aprile del 1481, dice il cronista Girolamo Maria Ferrarini, il Venerdì Santo, lo duca nostro Hercule in la capella sua di corte fece fare la passione de Christo, che fu certo una cosa de gran devotione; e questo, dopo la predica fornita, tra le altre cose havea facto fare uno solaro de asse eminente denante lo altare, che de longhezza era tanto quanto è larga dicta capella de uno muro all'altro, largo convenientemente; dove lì era una testa di serpente grande di legno, che si apriva et serrava, dove era lo Limbo de' santi Padri, poi uno monte facto bene. Prima Maria Madalena venne fora, et disse alcune parole; poi sancto Zoanne, denante però al Crucifixo; poi la Verzene Maria, cum le donne accompagnate al monumento di Christo, disse alcune parole, poi sederno al monumento; poi uno in persona di Christo andò dov'era la testa dell'idra et serpente, in verso del Limbo, per menare via li sancti Padri dal Limbo, et disse* atolite portas; *et se aperse la bocca del dicto serpente, et XIV uscinno fora de epsa, cantando et laudando Dio, et basando la croce. Et le pareva essere lo diavolo in quella bocca, mesedando catene et tragando razzi, che andaveno infino alla summità de dicta cappella. Poi venne Nicodemo a tòrre Christo zoso de la croce, cum alcuni versi cantando, apti a far piangere, et quello corpo messe in brazzo della madre Verzene Maria cantando, et lo involsono in drappi et posero in lo monumento* ».

(2) Vedi V. Mariani, *Fantasia scenografica*, in « Vita artistica » d. 1, n. 2.

(3) « *Ho visto nella celebre città di Firenze qualche cosa di ancor più meraviglioso. I latini, secondo una vecchia usanza, celebrano il ricordo dell'Ascensione di N. S., che è salito verso il cielo presso il Padre, il quarantacinquesimo giorno dopo la Resurrezione. Questa festa ha luogo il giovedì della stessa settimana dopo Pasqua nella chiesa dell'Ascensione di N. S., ed ivi io l'ho veduta. La chiesa misura in*

lunghezza 560 piedi, e 140 in larghezza. Come quella dell'Annunziata, della quale parlai addietro, ha un tramezzo di pietra lungo 140 piedi, eretto su colonne alte 28 piedi. Dalla parte sinistra di questo tramezzo si vede un castello di pietra, magnificamente parato, con torri e bastioni, che deve rappresentare la santa città di Gerusalemme: in faccia ad esso, verso il muro, v'è una collina, alta dieci piedi e mezzo, alla quale conduce una scala, alta dal suolo due spanne. La collina è circondata di stoffe rosse. Sopra, all'altezza di cinquantasei piedi, v'è una tribuna in legno, di ventotto piedi per lungo e per largo, con tavolato ben dipinto in ogni sua parte. Sopra a questa tribuna v'è un'apertura tonda del diametro di 14 piedi, coperta d'un drappo azzurro, sul quale sono dipinti il sole, la luna e le stelle, e rappresenta la prima sfera celeste. Quand'è venuto il momento, si alza questo drappo, il che vuol dire che si apriranno le porte del cielo: e dentro vi si vede un uomo, con corona in capo, raffigurante il Padre celeste: egli si tiene in modo miracoloso sulle porte del cielo, volgendo lo sguardo giù sulla montagna degli Olivi dove il suo divin figlio, la Santa Vergine e gli apostoli trovansi riuniti. Egli li benedice, stando apparentemente sospeso in aria. Attorno a lui vi è una quantità di fanciulli con flauti, e campanelli: fra mezzo a quei fanciulli che raffigurano gli angioli e intorno a Dio Padre, un'immensità di lumicini ardenti. Sopra a questo cerchio che rappresenta il cielo, v'ha un disco di carta che tocca il giro superiore di un altro, ove sono dipinti angioli di grandezza d'uomo. Sette canapi fini e forti con ruote in ferro, magistralmente fatte, vanno dal cielo aperto al monte degli Olivi. Un giovane, che rappresenta Gesù Cristo nell'atto di ascendere al Padre, sta su queste corde. Sopra l'altare della chiesa, proprio sulla parete si trova una cameretta in pietra, che misura circa ventun piedi da ogni lato: da quello della chiesa è coperta da una cortina rossa, sulla quale si vede una corona in un cerchio, che senza tregua si muove a dritta e a sinistra. Tutto è meravigliosamente ordinato, e mai nulla di simile si è veduto ».

Ed ecco ancora un altro episodio: « Dopo queste parole, si sente un rumor di tuono, Cristo appare sulla cima della montagna, il cielo s'apre e si vede il Padre celeste sospeso in aria in modo miracoloso, avvolto in una luce abbagliante, che si spande da infiniti lumi: i fanciulli che rappresentano gli angioli si muovono intorno a lui, mentre una musica armoniosa e un dolce canto risuona da lungi. Gli angioli più grandi che sono dipinti sul disco si muovono anch'essi in giro, per modo che sembrano vivi. Dal cielo dove si trova Dio Padre discende sulle sette corde una nuvola molto bella e ingegnosamente formata; è tonda e circondata da dischi che girano: a dritta e a sinistra si veggono due fanciulli vestiti da angioli con ali d'oro. Mentre la nuvola è ancora per via, Gesù prende due chiavi d'oro e dice a Pietro: Tu sei Pietro, e sopra questa pietra io edificherò la mia chiesa: e benedicendolo, gli consegna le chiavi. Intanto coll'aiuto de' sette canapi, sale in alto, nella direzione della nuvola; benedicendo Maria e gli Apostoli. E una vista meravigliosa e senza pari. I canapi sono messi in moto da ordigni invisibili, artificiosissimi; tanto che la persona che raffigura Gesù, sembra davvero andar su per sè stessa; e senza barcollare, giunge a una grande altezza. La santa Vergine e gli Apostoli vedendo il Signore che si allontana, versano lagrime. Quando poi egli è giunto alla nuvola, questa l'avvolge da' piedi al capo, e i due angioli che gli stanno a' fianchi si inginocchiano a lui. Allora molti lumi che si trovano anche nella nuvola, si accendono spargendo splendida luce. Ma Gesù sale sempre più accompagnato da due angioli, e tosto ch'egli è arrivato presso il Padre, la musica cessa, e comincia a farsi buio. Poi la Vergine e gli Apostoli volgono lo sguardo alla camera sopra l'altare: si tira la cortina dal luogo che rappresenta il cielo superiore, e si fa di nuovo la luce ».

(4) *« Aveva, adunque, Filippo per questo effetto fra due legni di que' che reggevano il tetto della chiesa, accomodata una mezza palla tonda a uso di scodella vota, ovvero di bacino da barbiere, rimboccata all'ingiù; la quale mezza palla era di tavole sottili e leggieri, confitte a una stella di ferro, che girava il sesto di detta mezza palla, e stringevano verso il centro, che era bilicato in mezzo, dove era un grande anello di ferro, intorno al quale girava la stella dei ferri che reggevano la mezza palla di tavole. E tutta questa macchina era retta da un legno d'abeto gagliardo e bene armato di ferri, il quale era attraversato a' cavalli del tetto; e in questo legno era confitto l'anello che teneva sospesa e bilicata la mezza palla, la quale da terra pareva veramente un cielo. E perchè ella aveva da piè, nell'orlo di dentro, certe base di legno tanto grandi, e non più, che uno vi poteva tenere i piedi, e all'altezza d'un braccio, pur di dentro, un altro ferro; si metteva in su ciascuna delle dette basi un fanciullo di circa dodici anni, e col ferro alto un braccio e mezzo si cigneva in guisa, che non arebbe potuto, quando anche avesse voluto, cascare. Questi putti, che in tutto erano dodici, essendo accomodati come si è detto, sopra le base, e vestiti da angeli con ali dorate e capelli di matasse d'oro, si pigliavano, quando era tempo per mano l'un l'altro, e dimenando le braccia pareva che ballass,ino, e massimamente girando sempre e movendosi la mezza palla; dentro la quale, sopra il capo degli angeli, erano tre giri ovver ghirlande di lumi, accomodati con certe piccole lucernine che non potevano versare, i quali lumi da terra parevano stelle, e le mensole, essendo coperte di bambagia, parevano nuvole. Del sopraddetto anello usciva un ferro grossissimo, il quale aveva accanto un altro anello, dove stava appiccato un canapetto sottile che, come si dirà, veniva in terra. E perchè il detto ferro grosso aveva otto rami che giravano in arco quanto bastava a riempiere il vano della mezza palla vota, e il fine di ciascun ramo un piano grande quanto un tagliere; posava sopra ogni piano un putto di nove anni in circa, ben legato con un ferro saldato nell'altezza del ramo, ma però in modo lento, che poteva voltarsi per ogni verso. Questi otto angeli retti del detto ferro, mediante un arganetto che si allentava a poco a poco, calavano dal vano della mezza palla fino sotto al piano de' legni che reggono il tetto otto braccia; di maniera che erano essi veduti, e non toglievano la veduta degli angeli ch'erano intorno al di dentro della mezza palla. Dentro a questo mazzo degli otto angeli, che così era propriamente chiamato, era una mandorla di rame vota dentro,*

nella quale erano in molti buchi certe lucernine messe in sur un ferro a guisa di cannoni; le quali, quando una molla che si abbassava era tòcca, tutte si nascondevano nel voto della mandorla di rame, e, come non si aggravava la detta molla, tutti i lumi per alcuni buchi di quella si vedevano accesi. Questa mandorla, la quale era appiccata a quel canapetto, come il mazzo era arrivato al luogo suo, allentato il picciol canapo da un altro arganetto, si moveva pian piano, e veniva sul palco dove si ricetava la festa; sopra il qual palco, dove la mandorla aveva da posarsi appunto, era un luogo alto a uso di residenza con quattro gradi, nel mezzo del quale era una buca, dove il ferro appuntato di quella mandorla veniva a diritto; ed essendo sotto la detta residenza un uomo, arrivata la mandorla al luogo suo, metteva in quella senza esser veduto una chiavarda, ed ella restava in piedi e ferma. Dentro la mandorla era a uso d'angelo un giovinetto di quindici anni circa, cinto nel mezzo da un ferro, e nella mandorla da piè chiavardato in modo che non poteva cascare; e, perchè potesse inginocchiarsi, era il detto ferro di tre pezzi, onde inginocchiandosi entrava l'un nell'altro agevolmente. E così, quando era il mazzo venuto giù e la mandorla posata in sulla residenza, chi metteva la chiavarda alla mandorla, schiavava anco il ferro che reggeva l'angelo; onde egli uscito camminava per lo palco, e, giunto dove era la Vergine, la salutava e annunziava. Poi tornato nella mandorla, e raccesi i lumi che al suo uscirne s'erano spenti, era di nuovo chiavardato il ferro che lo reggeva da colui che sotto non era veduto; e poi, allentato quello che la teneva, ell'era ritirata su, mentre, cantando gli angeli del mazzo e quelli del cielo che giravano, facevano che quello pareva propriamente un paradiso; e massimemente che, oltre al detto coro d'angeli ed al mazzo, era accanto al guscio della palla un Dio Padre, circondato d'angeli simili a quelli detti di sopra, e con ferri accomadati di maniera, che il cielo, il mazzo, il Dio Padre, la mandorla con infiniti lumi e dolcissime musiche, rappresentavano il paradiso veramente.

La festa dell'Ascensione, perchè dell'altre d'importanza si è ragionato o si ragionerà, era bellissima, conciofussechè Cristo era levato di sopra un monte, benissimo fatto di legname, da una nuvola piena d'angeli, e portato in un cielo, lasciando gli Apostoli in sul monte: tanto ben fatto, che era una maraviglia; e massimamente essendo alquanto maggiore il detto cielo che quello di San Felice in Piazza, ma quasi con i medesimi ingegni. E perchè la detta chiesa del Carmine, dove questa rappresentazione si faceva, è più larga assai e più alta che quella di San Felice; oltre quella parte che riceveva il Cristo, si accomodava alcuna volta, secondo che pareva, un altro cielo sopra la tribuna maggiore: nel quale, alcune ruote grandi fatte a guisa d'arcolai, che dal centro alla superficie movevano con bellissimo ordine dieci giri per i dieci cieli, erano tutti pieni di lumicini rappresentanti le stelle; accomodati in lucernine di rame con una schiodatura, che sempre che la ruota girava restavano in piombo, nella maniera che certe lanterne fanno, che oggi si usano comunemente da ognuno. Di questo cielo, che era veramente cosa bellissima, uscivano due canapi grossi tirati dal ponte, ovvero tramezzo, che è in detta chiesa, sopra il quale si faceva la festa; ai quali erano infunate per ciascun capo d'una braca, come si dice, due piccole taglie di bronzo che reggevano un ferro ritto nella base d'un piano, sopra il quale stavano due Angeli legati nella cintola, che ritti venivano contrappesati da un piombo che avevano sotto i piedi, e un altro che era nella base del piano di sotto dove posavano, il quale anco gli faceva venire parimente uniti. Ed il tutto era coperto da molta e ben acconcia bambagia che, faceva nuvola, piena di Cherubini, Serafini, ed altri Angeli così fatti, di diversi colori e molto bene accomodati. Questi, allentandosi un canapetto di sopra nel cielo, venivano giù per i due maggiori in sul detto tramezzo, dove si recitava la festa: e annunziato a Cristo il suo dover salire in cielo, o fatto altro uffizio, perchè il ferro dov'erano legati in cintola era fermo nel piano dove posavano i piedi, e si giravano intorno, quando erano usciti e quando ritornavano, potevan far riverenza e voltarsi secondo che bisognava; onde nel tornar in su si voltavan verso il Cielo, e dopo erano per simile modo ritirati in alto. Questi ingegni, dunque, e queste invenzioni si dice che furono del Cecca; perchè, sebbene molto prima Filippo Brunelleschi n'aveva fatto de' così fatti, vi furono nondimeno con molto giudizio molte cose aggiunte dal Cecca».

Ed ecco la particolareggiata descrizione delle « nuvole » *perfezionate dal* Cecca, *specie di carri carnevaleschi con mascherate mobili:* « *Si faceva un telaio quadro, di tavole, alto braccia due in circa, che in su le teste aveva quattro gagliardi piedi fatti a uso di trespoli da tavola ed incatenati a guisa di travaglio. Sopra questo telaio erano in croce due tavole larghe braccia uno, che in mezzo avevano una buca di mezzo braccio, nella quale era uno stile alto, sopra cui si accomodava una mandorla; dentro la quale, che era tutta coperta di bambagia, di cherubini, e di lumi e altri ornamenti, era in un ferro a traverso posta o a sedere o ritta, secondo che altri voleva, una persona che rappresentava quel Santo, il quale principalmente da quella compagnia come proprio avvocato e protettore si onorava; ovvero un Cristo, una Madonna, un San Giovanni, o altro; i panni della quale figura coprivano il ferro in modo che non si vedeva. A questo medesimo stile erano accomodati ferri, che girando più bassi, e sotto la mandorla, facevano quattro o più o meno rami simili a quelli d'un albero, che negli estremi con simili ferri aveva per ciascuno un piccolo fanciullo vestito da Angelo; e questi, secondo che volevano, giravano in sul ferro dove posavano i piedi, che era gangherato. E di così fatti rami si facevano talvolta due o tre ordini d'Angeli, o di Santi, secondo che quello era che si aveva a rappresentare. E tutta questa macchina, e lo stile e i ferri; che talora faceva un giglio, talora un albero, e spesso una nuvola o altra cosa simile; si copriva di bambagia e, come si è detto, di Cherubini, Serafini, stelle d'oro, ed altri ornamenti. E dentro erano facchini o vil'ani che la portavano sopra le spalle, i quali si mettevano intorno intorno a quella tavola che noi abbiam chiamato telaio, nella quale erano confitti sotto, dove il peso posava sopra le spalle loro, guanciali di cuoio, pieni o di piuma o di bambagia o d'altra cosa simile che acconsentisse e fusse morbida. E tutti gl'ingegni e le*

salite ed altre cose erano coperte, come si è detto sopra, con bambagia: che faceva bel vedere; e si chiamavano tutte queste macchine, « NUVOLE ».

(5) Vedi L. VENTURI, *La sorte dell'Italia nelle Arti Figurative* ecc. (Vedi Bibliografia).

(6) V. VASARI, *Vita di G. e Bartolomeo Genga e G. Battista San Marino.*

(7) V. SEBASTIANO SERLIO, *Prospettiva* (*delle Scene teatrali* ecc.).

(8) V. SEBASTIANO SERLIO, *Prospettiva* ecc., pag. 79.

(9) V. SEBASTIANO SERLIO, *Prospettiva*, Libro II, pag. 79 e segg.

(10) V. NICOLÒ SABATINI, *Pratica di fabbricar scene e macchine ne' teatri* ecc.

(11) « Pure, quantunque questo modo di prospettiva di ch'io parlarò sia diverso dalle regole passate per essere quelle *immaginate sopra li pareti piani* e questa per essere materiale e di rilievo, e ben a ragione tener altra strada », (pag. 82).

(12) V. SEBASTIANO SERLIO, *Trattato di Prospettiva* ecc., vol. II, pag. 76.

(13) V. SEBASTIANO SERLIO, *Trattato di Prospettiva* ecc., pag. 76 e segg.

(14) V. SEBASTIANO SERLIO, *Libro II di Prospettiva delle scene teatrali.*

(15) V. SEBASTIANO SERLIO, *Prospettiva*, Libro II, pag. 82.

(16) V. SEBASTIANO SERLIO, *Prospettiva*, Libro II, pag. 82.

(17) V. SEBASTIANO SERLIO, *Prospettiva*, Libro II, pag. 82 e segg.

(18) L'illustrazione e lo studio di questo teatro si trovano nel bell'articolo di T. BUSI, *Il teatro all'antica da V. Scamozzi a Sabbioneta*, « Dedalo », p. 488.

III

LA SCENOGRAFIA BAROCCA

Scenari architettonici - La " meraviglia „ e la scenografia - Influenza dello stile teatrale italiano in Europa - I grandi scenografi barocchi - Visione scenografica nell' arte barocca - La scenografia e il gusto del " pittoresco „.

Per quanto avvenga insensibilmente (come è naturale) il passaggio tra la concezione scenografica del Rinascimento e quella barocca, non è stato difficile sorprendere negli scenari del quattrocento e più del cinquecento elementi di entusiasmo architettonico e di enfasi verso la « sorpresa » che sono elementi essenzialmente barocchi.

La « costruttività » degli scenari va a mano a mano diminuendo: resisteranno, è vero, i teatri palladiani, aristocratici, destinati ad ospitare prevalentemente spettacoli umanistici, ma il vero tono della scenografia del sei e settecento sarà diverso: abolite quasi del tutto le quinte e i casamenti in prospettiva, tolto di mezzo l'altorilievo illusorio nei primi piani della scena, la scenografia prende un respiro più fantastico e, con lo svilupparsi dell'abilità pittorico-decorativa degli scenografi, anche i fondali e le quinte teatrali assumono sempre più aspetto di libertà massima.

Una delle intuizioni del tutto nuove che si manifestano nella scenografia del seicento è la così detta « prospettiva d'angolo » e cioè lo scenario non più in prospettiva centrale ma violentemente in scorcio, destinato a sbalordire lo spettatore di per sè, anche al di fuori del contenuto del dramma.

In conclusione, il dramma non è più costituito dal contenuto poetico della produzione, ma dallo scenario, il quale si impadronisce degli stessi attori e delle masse coreografiche, rendendolo schiavo delle bizzarrie prospettiche e pittoriche dell' insieme scenico. Abbondano gli elementi « improvvisi » e meccanici, trionfa la « pittura di scena » e, ancora una volta dopo la breve parentesi del cinquecento, la musica riprende il suo posto trionfale, con la sua personalità, come nel teatro medioevale.

È in fondo questo un fenomeno analogo a quello del teatro religioso e, se si pensa bene, profonde conseguenze scaturirebbero dalla considerazione oculata del carattere fondamentale del teatro barocco in rapporto alla scenografia medioevale.

D'altronde, mentre nel teatro del Rinascimento la « favola » con le sue avventure di carattere umano e attraente, con tutti i richiami neoclassici alla cultura degli illustri spettatori, portava insensibilmente la scenografia verso forme che potremo chiamare letterarie; la scenografia barocca è davvero il trionfo dell'arte figurativa, della scenografia come forma d'arte a sè, che tutto interpreta e riassume, nel miracolo della meccanica e in quello pittorico delle fantasiose prospettive.

Non più ultimi avanzi di scenari naturalistici con fronde verdi o elementi posticci, tratti occasionalmente dalla vita: nel quadro del palcoscenico, e non solo in questo, trabocca una vitalità strapotente fatta di luci, di movimento, di colore, che abbaglia e sazia gli spettatori già maturi per un godimento eminentemente « sensuale ».

Innanzi al palcoscenico, lungo un piano inclinato o lungo gradinate che già s'erano incontrate nel cinquecento, si svolge l'insieme coreografico-teatrale del periodo barocco che trabocca oltre le linee segnate dal limite del

palco, cosa fuori dell'uso nella scena del Rinascimento dove (come è naturale) tutto era chiuso entro la cornice del palcoscenico e tutto era « illusorio » purchè a questa illusione teatrale si ponessero delle barriere che non era lecito oltrepassare.

Già nel cinquecento si notava, intanto, la importanza data agli intermezzi fantastici sproporzionati all'azione principale: « altro non chieggono gli spettatori che l'intermedio, e la povera commedia, che è l'azione principale e la base di tutto il rappresentato, è con tedio lasciata passare ». Questo e altri ancora i segni della preponderanza della scenografia pura sul contenuto drammatico dell'azione.

Assumendo grandissima importanza questa parte, prima secondaria, dello spettacolo, cambiarono radicalmente le idee costruttive dominanti fino allora e si venne a creare quella caratteristica forma d'allestimento scenico in cui tutto è, quanto è più possibile, costruito con la massima leggerezza di materia, appeso e sostenuto perchè in un batter d'occhio possa scomparire.

I nostri migliori architetti teatrali, dopo aver creato nelle corti principesche italiane inverosimili « meraviglie » sceniche e miracolosi allestimenti di spettacoli, passavano in Francia e in Inghilterra, dove, per opera di cortigiani, di letterati, di musicisti, si tentava di dar forma ad una espressione teatrale veramente complessa e significativa: il « ballet de cour »; essi avevano bisogno che la genialità inesauribile dei nostri architetti fornisse alla loro creazione un ambiente adatto: non più i nobili palazzi cinquecenteschi disposti di qua e di là, lungo le strade in prospettiva, o il massiccio rilievo in legname in primo piano, ma scene fantastiche, nubi che discendono dal cielo, s'aprono e lasciano apparire decine di personaggi, carri meravigliosi, complicatissimi, grotte magiche sorgenti all'improvviso.

I fratelli VIGARANI, stabilitisi col vecchio GASPARE (capostipite della gloriosa famiglia di architetti teatrali veneti) a Parigi, per la rappresentazione dell'« Ercole Amante » che segnò una data memorabile per la coreografia francese, descrivono, in alcune lettere dalla Francia, man mano i preparativi per le scene da loro immaginate. Lo spettacolo richiedeva apparecchi grandiosi: Venere, Giunone ed Ercole apparivano sulle nuvole. Giunone doveva essere seduta sopra un pavone enorme che sventagliava la coda sul palcoscenico, la Luna, in mezzo alla scena, doveva aprirsi e mostrare nell'interno una profonda grotta argentata dalla quale si snodavano danze di stelle.

Di questi spettacoli furono entusiasti organizzatori Corneille, Molière e il musicista Lulli. « On n'avoit point vu de vols sur nos théâtres — scrive Corneille a proposito degli architetti teatrali italiani — qui n'aient été tout à fait de bas en haut... mais de descendre... sans prendre terre... à la vue des specteteurs pour recommencer dix fois la même descente... je ne puis m'empêcher de dire qu'on n'a encore rien vu de plus surprenant ».

Con questo assoluto predominio del fantastico nella scenografia, gli *architetti* teatrali si erano trasformati in *meccanici* teatrali, escogitavano sempre nuovi e più complicati allestimenti scenici che strappassero la meraviglia agli spettatori, svolgendo fino all'inverosimile le prime timide forme degli « intermedii » cinquecenteschi. L'architettura teatrale, così, aveva ormai preso la caratteristica espressione di irrealtà, di fantasia, che, per tutto il seicento dominerà incontrastata in ogni spettacolo.

Per questo, soltanto nel secolo XVII si può parlare di un vero e proprio « bozzetto » nel caso di un disegno di scena, inteso non come *suggerimento* ma come « Schizzo scenografico ».

È da questo periodo che s'inizia la libertà inventiva che si traduce in rapidi segni, sul foglio, spesso acquarellato e non più rigidamente segnato in prospettiva.

Ogni periodo ha il teatro che merita ed ogni teatro ha quel tanto di scenografia sufficiente ad esprimerne il contenuto lirico o, comunque, a dare il « tono giusto » al teatro stesso. Questo aforisma, non certo nuovo, spiega il carattere del « contenuto » nel teatro seicentesco. Dalla seconda metà del cinquecento in poi, maturano infatti forme di

componimento teatrale che sboccheranno, in definitiva, nella affermazione musicale più completa e chiara ma che, in questo tempo, ancora si mescola di elementi incerti e sovrabbondanti.

Tra le accademie degli Ardenti, degli Intrepidi, dei Galeotti, degli Illusi e cento altri, serpeggiava tuttavia, al di sotto della frase vacua, accarezzata e superficialmente tornita, un contenuto lirico-musicale che viene sempre più chiaramente esprimendosi.

Tra tanta vacuità, la letteratura si afferma come substrato dello scenario e della musica, il dramma musicale prende decisamente importanza e la mimica, la coreografia, il canto si uniscono ai grandiosi scenari barocchi e costituiscono la grande atmosfera del secolo.

Già il De Sanctis notava che, « come la musica non bastasse, si ricorse a tutti i mezzi più efficaci sui sensi e sulla immaginativa: magnificenza e varietà di apparati scenici, combinazione fantastica di avvenimenti, allegorie, macchine mitologiche ». E ancora: « in quella insipidezza di ogni vita interiore il movimento musicale diviene il principale regolatore di tutti gli elementi della composizione: *tutto il solletico è nell'orecchio* ».

Ciò è profondamente vero e, come non è possibile separare e scindere le diverse parti dell'enorme complesso scenico del seicento, è anche vero che scenografia e musica vi sono gli elementi predominanti.

Del resto, già nella poesia italiana della seconda metà del cinquecento le aspirazioni verso le due espressioni musicali e scenografiche che costituiranno il centro del teatro del seicento, sono straordinariamente evidenti. Torquato Tasso, più che avere sotto gli occhi gli spettacoli di boscherecce o di grandiosi « trionfi » di corte (a cui pure dovette assistere e saturarsene) era già, come poeta di per sè stesso, avviato verso l'espressione del « sogno » fantastico, puramente lirico, immaginoso e dinamico, verso quella scenografia barocca che ancora al suo tempo non aveva espresso tutte le possibilità che chiudeva in sè.

Il poema cavalleresco in Tasso e nei suoi imitatori ha il valore di « spunto » per otte-

nerne un mondo complesso di « mirabili azioni » non disgiunte da quel concetto eroico-religioso che pure la chiesa trionfante favoriva, anche se la crociata avveniva soltanto nelle ottave del poema o sul palcoscenico.

Niente di più scenografico del brano della « Gerusalemme » che ci descrive Rinaldo nel bosco incantato:

Mentre mira il guerriero ove si guade,
Ecco un ponte mirabile appariva;
Un ricco ponte d'or, che larghe strade
Su gli archi stabilissimi gli offriva.
Passa il dorato varco, e quel giù cade
Tosto che il pie' toccata ha l'altra riva:
E se ne 'l porta in giù l'acqua repente
L'acqua ch'è d'un bel rio fatta un torrente.

E ancora, nella comparsa improvvisa delle belle donne uscenti, in vesti di ninfe, dalla grande quercia, posta al centro del paesaggio, come non ritrovare espressi nel poeta, mirabilmente, gli stessi ideali scenografici che un Torelli, un Burnacini, con la loro passione per gli scenari di giardini e di boschi esprimeranno con potenza figurativa mai vista?

Fermo il guerrier ne la gran piazza, affisa
A maggior novitate allor le ciglia.
Quercia gli appar, che per sè stessa incisa
Apre feconda il cavo ventre, e figlia:
E n'esce fuor vestita in strana guisa
Ninfa d'età cresciuta (o meraviglia):
E vede insieme poi cento altre piante
Cento ninfe produr dal sen pregnante.

Quai le mostra la scena, o quai dipinte
Talvolta rimiriam dee boscherecce
Nude le braccia e l'abito succinte,
Con bei coturni e con disciolte treccie:
Tali in sembianza si vedean le finte
Figlie de le selvatiche corteccie;
Se non che in vece d'arco e di faretra
Chi tien leuto e chi viola o cetra.

Non possiamo risparmiarci, anche a rischio di esorbitare dalla nostra « storia della sceno-

grafia », di notare come in questi versi e in cento altri del Tasso vi sia chiarissimo il tono giusto della scenografia del seicento e, a voler esser più precisi, della prima metà del seicento, quando ancora il predominio della scenografia architettonica con ampie fughe prospettiche non aveva ancora posto da canto il gusto per lo scenario di giardino in cui le piante chiudono, ciascuna, un miracolo.

Queste ninfe che escono dalla quercia (che si apre da sola), queste fanciulle che sono, come dice il poeta « quai le mostra la scena » in forma di divinità boscherecce, son proprio le attrici « di massa » nel teatro seicentesco, le quali dopo aver fatto la « parata » o rassegna sul palcoscenico, cantano accompagnandosi con la cetra (e cioè fingendo di accompagnarsi) mentre l'orchestra intona il « coro delle ninfe ». Queste e altre simili note dimostrerebbero come le imitazioni innumerevoli della « Gerusalemme Liberata » attraverso gli spettacoli teatrali in Italia, in Francia e un poco dovunque, non ebbero forse origine letteraria ma sorsero da quel mondo fantasioso e musicale che, riunendo in sè le due aspirazioni principali del seicento, permetteva di goderne più che d'un'altra qualsiasi creazione poetica.

Di pari passo con lo svolgersi del « miracoloso » nello scenario barocco notiamo, com'è naturale, l'enorme progresso della meccanica teatrale destinata a produrre effetti sempre più stupefacenti.

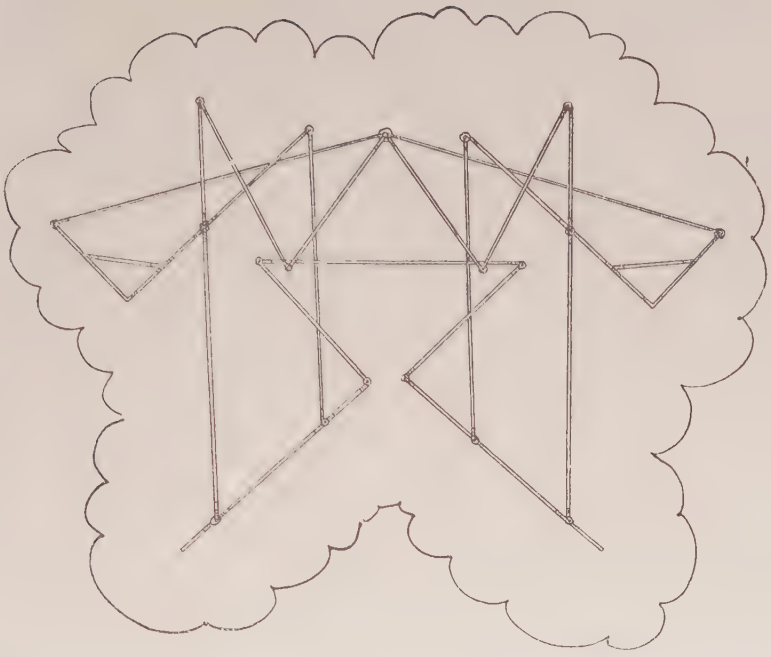
Il Ferrari (1), amoroso e accuratissimo raccoglitore delle memorie scenografiche dei secoli scorsi, ci parla di alcuni disegni di macchine e di ingranaggi teatrali, della prima metà del seicento, conservati nella biblioteca palatina di Parma. Il n. 40 di questi disegni ci dà l'immagine prospettica di un enorme meccanismo per far scendere o per richiamare in scena intieri gruppi di attori; esso ha un piano della stessa larghezza della scena: il pavimento di questo è diviso in due parti che, a mezzo di cilindri, si sposta verso l'alto o verso il basso, lateralmente o attorno a sè stesso con « trombe » nascoste dietro le quinte.

Non sappiamo (nè io l'affermerei con sicurezza) se questo disegno sia stato mai realizzato in concreto: certo non deve essere un sogno di qualche fantastico spirito bizzarro ma uno studio di meccanica teatrale che assai vivamente ci riporta ai grandi progressi della scenografia di quel tempo.

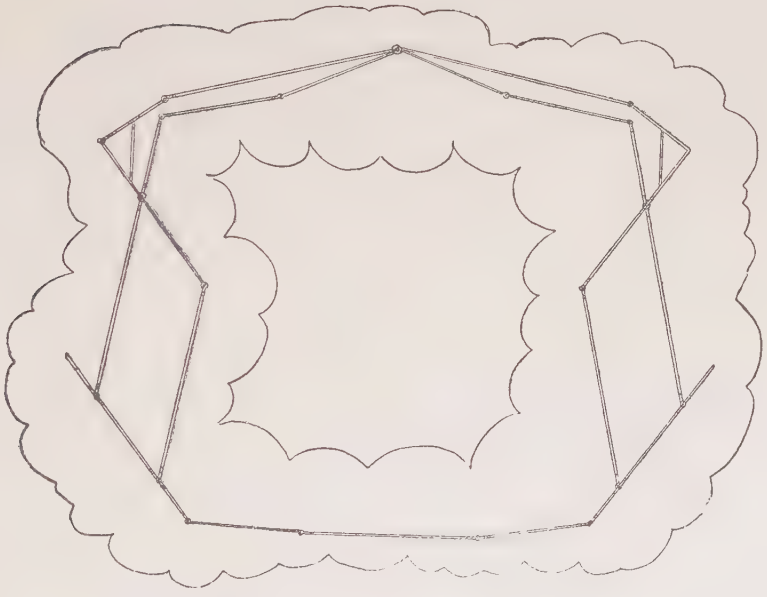
L'esigenza del cambiamento di scena a vista, dello spostamento rapido di intiere masse di attori e di ballerini (la danza assume nel seicento il valore massimo e costituisce il commento dinamico di tutto lo spettacolo) porta naturalmente a perfezionare e complicare la meccanica: nel « Dario » che si rappresentò nel teatro Vendramin di Venezia nel 1671 e che era ripartito in tre soli atti, i cambiamenti di scena erano ben tredici e cioè: « Campo di Dario con elefanti e torri - Valle montuosa - Piazza di Babilonia - Tende nel campo di Dario - Cortile Reale in Babilonia - Quartieri dei soldati di Dario - Sala Regia in Babilonia - Padiglioni di Dario - Cavalleria e Fanteria nel campo di Dario - Prigione orrida - Giardino Reale in Babilonia - Fortezza antica diroccata fuori di Babilonia - Reggia di Babilonia ».

Infiniti esempi si potrebbero offrire circa questo sovrabbondare di cambiamenti di scena e della necessità che la meccanica teatrale si rendesse sempre più duttile e « moderna ». Alcuni movimenti di scena si ottengono più facilmente che nel cinquecento: Le « quinte », essendo ora prevalentemente dipinte, si spostano, non più rullando su sè stesse o lateralmente, ma vengono abbassate o sollevate (tranne, ben s'intende, le parti costruttive) le scene e, soprattutto, i « fondali » non vengono tratti via « a coulisse » ma si arrotolano verso l'alto, scomparendo dietro i « cieli ».

Un gruppo di architetti teatrali ebbe la maggiore importanza in Italia, anche perchè, invitato alla corte di Francia, sbalordì poeti e musicisti i quali (possiamo dirlo con certezza) trassero dalle stesse invenzioni meccaniche e scenografiche nuove fonti di ispirazione e maggiore libertà di movimento alle loro produzioni: fu quello formato dai macchinisti



Nuvola teatrale chiusa — (Dal *Moynet*, Mach. Théâtr.)



Nuvola teatrale aperta (Sec. XVII) — (Dal *Moynet*, Mach. Théâtr.)

e ingegneri teatrali, rappresentati da Gaspare Vigarani (di Reggio Emilia), e GIACOMO TORELLI.

La meccanica italiana in Francia modernizza le macchine italiane classiche, e introdotta nella coreografia francese, produce grandissimi rinnovamenti: per questi stupefacenti « ingegni » lo stesso Giacomo Torelli si acquistava il soprannome di « grande stregone »: nè è a dire che mancassero produzioni letterarie della più grande importanza, affidate alle cure dei nostri scenografi, giacchè lo stesso Torelli curò, tra tante altre, la messa in scena dell'Andromeda di Corneille. Fu dai macchinisti italiani applicato in quest'epoca l'uso dei contrappesi per sollevare le scene, il cambiamento delle quinte con movimenti rapidi laterali e verso l'alto e insomma il teatro francese, rappresentato prima da una aristocrazia che partecipava anche all'azione, si trasforma rapidamente e raggiunge un'importanza coreografica e scenica di prim'ordine proprio per l'influenza italiana.

È di questo tempo il procedimento scenico per far apparire in scena una « nuvola » che s'apre e si richiude a rosa, come ancora si vede in un disegno prezioso, notato dal Moynet.

Ma è necessario, ad illustrare il procedere delle nuove forme scenografiche e la concezione « teatrale » che ogni manifestazione aveva nel periodo barocco, rifarci un poco indietro, ai primi anni del secolo ed assistere a tutto lo svolgimento di uno spettacolo aristocratico fiorentino che abbiamo scelto tra i più tipici del tempo.

Tutte le descrizioni di spettacoli e di feste (che esistono in grandissimo numero nelle nostre biblioteche ancora in gran parte pochissimo studiate) ci riportano a questa concezione teatrale della vita.

Prendiamo, una per tutte, la « descrizione delle feste fatte nelle nozze dei serenissimi principi di Toscana Don Cosimo dei Medici e Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria » (in Bologna presso gli eredi di Giovanni Rossi 1608). Ferdinando I dei Medici, Gran Duca di Toscana, morto poi il 7 febbraio 1609, aveva un anno prima ottenuto che il figlio Cosimo avesse in moglie Maria Maddalena d'Austria, e mandò a prendere la sposa con grande seguito perchè, l'anno 1608, si celebrasse il matrimonio in Firenze: il giorno di S. Luca viene condotta in Toscana e dal 18 ottobre al 7 novembre è un seguito ininterrotto di feste sontuosissime in onore degli sposi.

L'ingresso nella città festante è già come l'ingresso in un mondo « teatrale »: per le strade addobbate si incurvano archi di trionfo posticci: « il tutto di architettura capricciosa, simile all'antica » (riconosciamo in questa « architettura capricciosa » il suggello del tempo). La Porta al Prato è addobbata ad arco, prima del Duomo ce n'è un altro e il corteo, sfilando sotto questi archi trionfali, arriva nel Duomo. È qui, durante la funzione di consacrazione, che lo spirito scenografico del seicento si manifesta con tutte le sue prepotenti aspirazioni. Mentre si celebra la messa solenne e la Principessa sta pregando, scende dal soffitto dorato una gran nuvola illuminata e dorata che si apre lentamente, e, tra gli accordi dell'organo che suona un « corale », lascia vedere un consesso di Santi e Beati che, seduti in circolo, esortano i fedeli a pregare: tutti i protettori della città, ciascuno con le sue insegne, sono discesi dal cielo per questa grande occasione. Si richiude poi la nuvola e risale in cielo, accompagnata dalle voci dei cantori, finchè la cerimonia ha termine.

Quanto carattere e come questa funzione religioso-teatrale giunge opportuna a farci gettare uno spiraglio nelle aspirazioni di tutto un secolo! Scomparso il vero e proprio « teatro » religioso entro la chiesa, nel seicento la scenografia torna ad ausilio della fede con mezzi strapotenti e fondati, ancora una volta, su quella meccanica che dalla Chiesa e nel tempio aveva avuto origine.

Sempre durante i festeggiamenti medicei del 1608, mentre i convitati sono a pranzo, ecco apparire ancora uno spettacolo prettamente scenografico: « furono figurate due conchiglie delle più capricciose che faccia la natura, con l'orlo da una parte sporto in fuora, dall'altra ripiegato in dentro, altrove appun-

tato come ortello e il corpo, dove crespo dove vergolato, dove a bernoccoli: tutto per lo medesimo servizio di porvi su i vasi che furono tutti di gioie, cristalli di montagna, agate, lapislazzuli, per aggiungere splendore al molto oro che in quelle occasioni era apprestato ».

Non sono queste enormi conchiglie sorelle di quelle altre sulle quali appariranno Venere o qualche Dio marino entrando in iscena? E non è la nuvola con il coro di Santi l'esempio tipico dell'apparato fantastico che si introduce in ambiente reale, come più tardi Padre Andrea Pozzo tradurrà in pittura, stupendamente, nella grande volta di S. Ignazio in Roma?

E veniamo a un ballo nella foresteria del palazzo, dove è costruito un vero palcoscenico e la rappresentazione ha pretese di composizione teatrale completa: « Il seguente (giorno) riposandosi i prencepi risolverono passare in danze la seguente notte e per condimento frammettervi spettacoli di musica ». Ecco però il tarlo di tutta la manifestazione teatrale seicentesca: tutto quello che riguarda il teatro, è messo alla stregua dei caroselli di cavalli e del gioco della palla. Gli spettacoli di musica, quelli che anche Monteverde (2) scrisse per esser eseguiti nei giardini principeschi, non sono che « condimenti » alle danze: « Perciò verso sera salirono nella sala della foresteria che è delle maggiori di quel palazzo dov'erano ordinati attorno i gradi per lasciare alquanto spazio vuoto per ballare: in una delle teste (dai lati più corti) era una scena bassa a cui si saliva per pochi scalini e verso il mezzo il risedio dei Prencipi, dietro il quale i gradi ascendevano quasi al palco per più gente introdurvi » — si comincia la danza delle giovinette e qui con un gusto veramente fiorentino che ricorda la « Primavera » di Botticelli: « all'improvviso cadde la tenda della scena e mostrò in prospettiva la parte occidentale della città, quasi l'attioni fussero tra le selve e gli arboreti delle Cascine: apparivanvi i colli vicini di monte Oliveto e del Corno e più lontani quei di Monte Morello e di Fiesole, ma tutto più selvoso del vero » (pag. 28). Quale senso pittorico si manifesta tutt'a un tratto, nel volere che le figure delle danzatrici abbiano uno sfondo, ma che sia di paesaggio, e non solo, ma di paesaggio più selvoso del vero: cioè, più fantastico, più seicentesco: tanto caratteristico della mentalità del tempo! C'è in questo raro tratto di gusto in mezzo a tanto affastellamento posticcio, veramente la sensibilità sottile di qualche ignoto artista. Subito dopo, invece, compare la maschera di Espero che invita La Notte, il Riposo, il Silenzio, l'Oblio, il Sonno, a comporre un ballo fantastico. Incontro avanzano l'Amore, che guida il Gioco, il Riso, il Ballo, il Canto, tutti con i costumi e gli attributi perchè vengano riconosciuti dal pubblico. Dopo una danza, Amore invia dei fanciulli tra il pubblico e invita gli spettatori ad essere allegri. Nella seconda allegoria la Luna si meraviglia con le Stelle che non sia ancora notte, arriva Endimione che prega la Luna a restare con lui nel giardino d'Amore, essa cede alla potenza del Dio e si chiude la scena. La stranezza dell'immaginazione è molto maggiore nell'altra scena: essa rappresenta un insieme fantastico di castelli devastati dalle fiamme, giacciono morti degli uomini: è la rappresentazione plastica dei Sogni. L'ultimo intermezzo è dedicato alla Pace che appare trionfante nel suo tempio dorato mentre in cielo danzano divinità e zeffiri: « Uscirono in fuor due nugole piene di aurette e zeffiri che vagamente vestiti e presi per mano mossero un ballo tondo con gran meraviglia degli spettatori come di cosa non più tentata in aria » (pag. 48), così con questo capolavoro d'equilibrio, finisce la mostruosa rappresentazione che per la nostra sensibilità è ciò che di più pesante si può immaginare ma che quei nobili abituati allo sfarzo greve dell'ambiente barocco dovevano apprezzare come cosa perfetta.

Questo un saggio completo di ciò che l'allestimento scenico ed il gusto delle cerimonie sfarzose poteva produrre all'inizio del seicento in Firenze, città castigatissima in arte, oltremodo, avendo per tradizione conservato elementi di un gusto schietto, vivace, ma fatto di semplicità: tuttavia il barocco investe an-

che gli spettacoli toscani e l'ingegno fervido degli architetti teatrali si scaltrisce nell'arte scenografica come un secolo prima nello studio delle prospettive e degli « ingegni » brunelleschiani.

Tra le maggiori innovazioni della scenografia barocca una che, se non può essere con certezza attribuita a Ferdinando Bibiena fu certamente da lui miracolosamente divulgata ed applicata negli scenari, fu la « prospettiva d'angolo » che già pittori del Rinascimento avevano studiato, ma senza dettarne le regole e (non corrispondente questa al gusto del tempo) esaminata quasi come un capriccio. I pittori della seconda metà del cinquecento sono invero fortemente presi dalla composizione « a sgembo »: le loro figure composte a piani semplici svelano il desiderio di liberarsi dalle serrate leggi della prospettiva centrale verso nuovi orizzonti. In pittura questo movimento fu chiamato « manierismo » (ed oggi torna giustamente ad interessare la critica), ma, in rapporto agli studi prospettici e alle innovazioni della scenografia, anche questo desiderio di liberare il quadro (o la scena che è lo stesso) dalla simmetria un poco fredda della prospettiva centrale è assai caratteristico.

Precursori, in certo modo, delle grandi scenografie del pieno seicento, impersonate dall'arte del Bibiena, furono gli artisti largamente occupati negli arredamenti teatrali della Casa Medicea nella prima metà del secolo. Essi crearono un movimento più libero e pittoresco nella scena per quanto la loro arte si distacchi nettamente dalle caratteristiche della scenografia d'un Ferdinando Bibiena soprattutto per il maggior campo offerto al paesaggio, al gusto pittoresco e fantastico, ai grandi scenari di giardini con fontane in opposizione alle architetture fantasiose che seguiranno assai da presso.

Nella celebre rappresentazione del « Pomo d'oro » le scenografie di Ludovico Burnacini, Francesco Sbarra, Grimaldi, e le scene incise da Remigio Cantagallina all'inizio del seicento per le nozze di Cosimo dei Medici si uniscono alle scenografie di Giulio Parigi costituendo un gruppo di scenografie che potremmo dire « medicee » che ancora risentono della gaiezza pittoresca toscana e si svolgono per la più gran parte nell'atmosfera già creata dagli insegnamenti del Buontalenti, vero genio scenografico ancora poco studiato di cui si conservano, tra l'altro, alcuni bellissimi scenari per apparizioni di divinità nella collezione del Duca di Devonshire. La preponderanza dell'elemento pittoresco in questi scenari è evidente, solo che si sfogli il « volumetto » di stampe incise da G. F. Grimaldi o le bellissime stampe di Remigio Cantagallina impresse in Firenze. Dai titoli delle scene stesse noi troviamo sovrabbondanza di elemento marino, boschereccio, di giardinaggio artificiale e solo in parte di architettura.

Una delle più belle scene è quella dell' « intermedio quarto » rappresentante la nave di Amerigo Vespucci, incisa da Remigio Cantagallina. La scena, eseguita nel 1608, è davvero sorprendente per la grandiosità fantastica delle quinte a scogliera con il trionfo marino nel centro e un'aerea corona di divinità che scende dall'alto.

Pieni di fantasia e assai vicini alle belle fontane dell'ultimo cinquecento toscano i carri trionfali a forma di barche, quali rappresentanti « una barca di musici con Glauco dio Marino », quale altra, in forma di pavone (assai goffa in verità), quale in forma di mostro.

Anche Giacomo Torelli (1608-1678) offre bellissimi esempi di scenari eminentemente pittoreschi, elegantemente disposti secondo le regole di un « giardinaggio » teatrale tutto toscano, un « bosco di cipressi » e una « discesa di Eolo » accompagnato da venti mostrano caratteristiche inconfondibili che fanno riconoscere ed apprezzare il grande scenografo che, passato in Francia, tanta influenza ebbe sul « ballet de court » parigino.

Di uno dei suoi compagni, Ludovico Burnacini (1636-1707), si possono ricordare scene deliziose nelle quali è sempre costante l'elemento pittoresco.

Nel « gabinetto nazionale delle stampe » di Roma, dove tanti importanti disegni ed incisioni scenografiche si conservano, esiste un « bosco incantato » inciso da un disegno del

Burnacini che, con i suoi filari di piante da frutto e la luminosa fontana nel fondo, commenta graziosamente l'azione tranquilla che si svolge nel primo piano. Così ancora in un raro disegno in collezione privata e non ancora pubblicato, che senza dubbio appartiene al nostro scenografo: esso rappresenta un boschetto con statue e fontane e tutto spira grazia ed eleganza, novità d'insieme e pittoricità nel delicato acquerello che riveste sottilmente il disegno.

Sempre di Ludovico Burnacini ricordo una scena per il « fuoco eterno » eseguita nel 1674 e già sovraccarica di elementi barocchi, come il « Tempio della Pace » che, importante per la ripartizione del palcoscenico, non credo si possa con assoluta certezza attribuire al maestro.

In questa scena il palcoscenico è come ripartito in tre zone ed è, naturalmente, allusiva al trionfo della Pace, mentre nella parte inferiore del palco, entro grotte, si fucinano le armi e bolle lo spirito guerresco.

Un porto fantastico, certamente del Burnacini, offre già l'esempio di questi « siti di mare » frastagliati e grandiosi che più tardi i Bibiena (sopratutto Ferdinando) porteranno a grandiosià essenzialmente architettonica.

Da tutte si stacca la scena con la « Danza di Demoni », altro intermezzo del « Pomo d'oro » nel quale assistiamo ad una danza di Diavoli in ambiente infernale: grandemente significativa è la disposizione dei danzatori entro le roccie frastagliate ma eleganti. In questo scenario, persino la nuvolaglia del fumo in alto assume un aspetto decorativo.

Dopo il gruppo degli scenografi toscani, in linea di tempo, ma assai più importanti, ecco i Bibiena, « architetti teatrali » per eccellenza, che inaugurano una forma di scenografia particolarmente notevole per l'importanza data all'architettura anche in quegli scenari nei quali compare l'elemento paesistico.

Sorti in un ambiente eminentemente di tradizioni architettoniche, essi stabiliscono subito attorno a loro una sfera di interessi prospettici e architettonici: Ferdinando -Maria Galli Bibiena (1657-1743), figlio di Giovanni Maria Galli, nacque in Bologna e, assumendo con tutta la sua famiglia il nome del paese di origine (il villaggio di Bibiena, in Toscana), si dette ben presto, dopo il periodo di studio con il pittore Carlo Cignani, alla decorazione teatrale che rappresentava per lui un « quid medium » tra la pittura e l'architettura: divenne quasi il pittore di Corte di Ranuccio Farnese stando al suo servizio per più di venti anni. Quando tornò in Bologna dopo i trionfi d'Italia, d'Austria e di Spagna, raccolse i suoi appunti scenografici e, con l'esperienza di tanti anni di genialissimo e fortunato lavoro, dettò le sue « Direzioni ai giovani ecc. » in due volumi stampati poi, nel 1753 il primo, e nel 1777, nella stessa città, il secondo.

Il suo trattato ha importanza molteplice e conviene esaminarlo attentamente: gli elementi che confluiscono nelle sue regole di prospettiva si concentrano nella passione per il « meraviglioso » che porta lo scenografo a concretare in norme fisse le esperienze della sua lunga carriera di architetto teatrale soprattutto nel campo degli « scorci » e della prospettiva dal basso in alto con tutte le complicazioni architettonico-decorative che poteva dettargli la sua vivace natura.

Egli è certo il maggiore della sua famiglia e di gran lunga il più importante scenografo barocco giacchè, non limitandosi ad esperienze particolari ma portando coscientemente all'estremo limite la tendenza del proprio tempo verso la scenografia architettonico-dinamica, liberò la scenografia italiana da un certo « press'a poco » che s'era venuto insensibilmente creando dopo il pullulare di scenografi improvvisati specialmente alla fine del cinquecento e nei primi anni del seicento.

Anche se le sue « regole » di prospettiva, compresa la famosa regola per la scena d'angolo, offrono un certo empirismo, il suo trattato non ha per questo minore importanza.

Le sue regole non si rivolgono però soltanto agli scenografi, anzi solo in fine alla sua opera il Bibiena parla più diffusamente delle partizioni dello scenario e del loro effetto: insiste, e ciò è notevole, nell'immaginare scenari in prospettiva violenta (quale per esempio

le due scene a quarantacinque gradi) e, per quanto le scene del suo trattato siano incise da altri, in conclusione anche la parte illustrativa di esso ha notevolissima importanza.

Dei successi del grande scenografo a Vienna parla lo Zanotti con parole entusiastiche: « Alla presenza di tutta la imperial corte e di un numero infinito di dame e di cavalieri, vi si cominciò la rappresentazione di un dramma in musica, di cui non si poteva vedere cosa migliore. Terminato che fu il primo atto, succedettero varî incantesimi, introdotti a proposito della rappresentazione, i quali fecero in pochi momenti ogni cosa sparire... Comparvero intanto in aria molti spiriti infernali, che combattendo l'una e l'altra si fugarono... Tornò quindi un altro palazzo e un altro teatro diverso dal primo più grande e più bello ». E ancora avanti lo stesso nome dell'artista compare, con ampie lodi: « Col favore della notte e con fiaccole sparse ad arte, ove l'ingegnoso Bibiena conoscea l'effetto che dovean produrre... fece egli in guisa che tutta quella parte del giardino nonchè la Peschiera, un mare sembrasse ». Più che l'architetto-scenografo, qui incontriamo l'erede degli « ingegni » del Buontalenti, non scevro di quel gusto per la pittoricità che tanta parte ha nella scenografia italiana.

Ma vediamo più da presso alcuni saggi della scenografia bibienesca preferendo, com'è naturale, di ricorrere ai disegni originali anche a costo di rinunciare alle scene più attraenti.

Per avere, intanto, un'idea chiara della cornice entro cui si svolgevano con le loro grandiose arcate, fughe di colonnati e profondissime prospettive le scene bibienesche, ricordiamo il boccascena disegnato dal fratello
35 FRANCESCO (1659-1739) per il teatro di Nancy,
b disegno conservato al Louvre: esso è già il boccascena architettonico del teatro romantico, vera cornice decorativa in attesa che lo scenario, nel centro, formi il quadro.

Per la prospettiva di « sotto in su » basti la nota incisione nel trattato stesso: superba fuga
31 di colonne massiccie che ricorda vivacemente la fonte delle decorazioni pittoriche di infinite volte prospettiche italiane tipiche del secolo che si va esaminando.

Anche se il « sotto in su » può trovare limitate applicazioni nella pittura di scena, non è detto che talvolta lo scenografo non vi ricorra creando nella fuga prospettica del soffitto un elemento di bizzarria che giova specialmente ad interrompere la monotonia dei colonnati. Le quinte di proscenio (tratte dalle « direzioni » ecc.) non hanno nulla di particolare, ma già nelle grandi mensole in alto, si intravvedono gli elementi monumentali che compongono la sua scenografia.

Una bella quinta, accompagnata dallo studio di uno scenario d'angolo, è conservata in un disegno originale del Museo Artistico Industriale di Roma e, per quanto possa esservi qualche incertezza nell'attribuzione, tuttavia gli elementi della scenografia appaiono assai vicini al Bibiena, rispondendo alle sue teorie.

La celebre « prospettiva d'angolo » è incisa anch'essa nelle « direzioni » ed offre un mirabile esempio di genialità architettonica che non si lascia dominare da una regola troppo pedante ma sfrutta invece genialmente i motivi di colossali cariatidi schiacciate tra il basamento e le enormi mensole, motivo che compare frequentissimo negli scenari di Ferdinando Bibiena.

Una serie di scenari inediti, a mio parere assai importanti, conservati nel loro originale presso la biblioteca di Cagli, contiene schizzi scenografici certamente nell' orbita dell' arte bibienesca, alcuni dei quali si possono attribuire a Ferdinando Bibiena: in qualche disegno appare anche, sulla sinistra del foglio, una sigla (F. B. F.) che potrebbe essere considerata come una firma. Pur con tutti i dubbî che possono sorgere da un'attribuzione ancor recente sono lieto di poter pubblicare alcuni di questi disegni accanto ai migliori di Ferdinando Bibiena. Romantico e largamente de- 3
corativo il « recinto destinato alla custodia dei prigionieri » con elementi di « rovinismo » ancora castigato, non tocchi certo dagli influssi di Pannini o di Piranesi.

Il recinto originalissimo, creato da arcate

gotiche d'un castello in abbandono, è disegnato e acquarellato con studio sottile dell'effetto pittorico, e s'intravede nelle profonde nervature dei muri cadenti lo spirito enfatico del grande scenografo.

Elementi simili (come effetto pittorico) troviamo nel superbo schizzo scenografico per un « tempio d'Apollo » già pubblicato dal Ricci e appartenente alla collezione Durini.

Ma dove il grande respiro e l'originalità creativa dell'architetto teatrale si affermano in maniera completa è nelle celebri incisioni che illustrano il trattato di architettura scenica.

Dobbiamo sempre pensare che queste scenografie furono incise da P. Abati su scene originali che purtroppo sono scomparse, e ciò per renderci conto di quello che fosse l'effetto originale, indubbiamente assai più grandioso e pittoresco che non nelle incisioni.

Il « carcere », composto con schema ad angolo, che tanta solennità aggiunge allo scenario, ha le mura liscie e semplici e tutto l'effetto è concentrato nelle arcate imponenti, battute da un sole chiaro che piove debolmente dall'alto: nulla di piranesiano, di sconvolto, di romantico in questa grandiosa e sonante prigione che, tradotta in pittura scenica, dovette produrre un effetto sorprendente.

D'altro carattere, strettamente in rapporto con il gusto per l'esotico e il campestre già proprio del seicento, è la « capanna rustica » purtroppo malamente incisa da P. Abati e tuttavia ancora così originale e pittorica nel debole rendimento.

Gli scenari militari, destinati a scene d'assedio o d'accampamento così frequenti nelle rappresentazioni eroiche del seicento, forniscono a Ferdinando Bibiena motivi inesauribili di geniali trovate: ecco il noto « accampamento romano » in un mirabile disegno originale dove i « padiglioni » dalle linee movimentate e i cortinaggi solennemente drappeggiati sono posti di fronte alla fuga delle mura bastionate attraverso cui si scorge, in chiaro, la città assediata.

Qualcosa di simile ma assai più originale e grandioso Ferdinando Bibiena ottenne con la « Scena d'assedio », anch'essa incisa da P. Abati.

Essa è davvero tra le più belle scene d'ogni tempo: nessuno seppe mai raggiungere con elementi apparentemente tratti dalla realtà un significato così alto e profondo nel senso « teatrale » come in questa scena che trae il suo motivo principale da un gruppo di ordigni colossali d'assedio posti come quinte laterali sullo sfondo di una città bastionata, tutta cinta di palizzate dalla quale svetta un campanile aguzzo, vero fulcro di tutta la massa centrale. Le catapulte, gli arieti, quell'enorme strumento d'assedio sulla destra, che pare un turbante turchesco, contribuiscono a rendere lo scenario largamente spaziato, ricco di elementi plastici e talmente « guerresco » che raggiunge un significato « metafisico ». Persino la figurina di soldato, isolata, nel primo piano, messa là certo per suggerire la proporzione della scena o il costume dei personaggi, nella sua posa pensosa sembra riassumere, per contrasto, tutta la drammaticità e nello stesso tempo la inutilità di una rassegna così formidabile di strumenti da guerra. A questo punto giunse, come suo massimo, l'arte di questo scenografo, che attraverso il mondo portò la sua anima italiana, ricca di fantasia inesauribile, dominata sempre dall'equilibrio che nasce dalla « sintesi » degli elementi più disparati.

In contrasto alla potenza « costruttiva » della scena guerresca, sta il lieto e zampillante giardino, anch'esso in prospettiva di sghembo, nel quale le arcate di verde sembrano commentare la vita delle fontane, che si allontanano degradando. 63 *a*

Grandiosa e possente nelle masse di verde: originalissima nella prospettiva forzatamente costretta in uno schema non abituale è la scena di « chioschi per giardino » pubblicata dal Ricci e che si conserva non incisa, ma in disegno originale presso le collezione Durini. 65

Qui è possibile studiare anche il modo di disegnare rapidamente gli scenari adottato da Ferdinando Bibiena, la cui genialità si trasferisce in un modo di macchiare largamente e sicuramente il foglio, dirompendo le « tinte »

secondo l'abitudine degli scenografi, in spiritosi chiaroscuri che dànno al foglio una vibrante, sorprendente vitalità.

Ricordiamo ancora una serie di scenari architettonici tratti da varie collezioni e che in
39 maggiore o minor grado ci riportano agli
48 ideali scenografici di Ferdinando Bibiena: so-
60 no prospettive luminose e complesse dove il
a sole sembra entrare trionfalmente dalle arcate, che col loro chiarore si contrappongono alle prime « quinte » o ai « principali » del primo piano: sono scenari a forti « bugnati » che giovano ad accentuare la pesantezza delle masse sempre in contrasto con l'ariosità degli ambulacri e delle arcate; sono infine aerei « chioschi » che, profilandosi elegantemente sul cielo, lasciano immaginare risorse pittoriche della più grande originalità.

Questa, solo in un rapido « scorcio » quale è imposto dalla mole della nostra « storia », la figura artistica di Ferdinando Bibiena, il quale non andrebbe certo considerato soltanto come scenografo o inventore e perfezionatore di macchine teatrali, ma, nel suo insieme, come vero e proprio « architetto » teatrale, che sente anche il problema della struttura del teatro, ne concepisce organicamente la pianta e ne costruisce o ne fa costruire per tutta Europa esempi grandiosi che tuttora, nelle loro linee essenziali, rimangono ad attestare la profonda scienza teatrale che viveva in queste grandi figure della nostra storia artistica.

Di lui un contemporaneo disse che fu « ritrovatore di quelle meravigliose e magnifiche scene che giornalmente si veggono nei moderni teatri d'Europa... della maniera ancora onde ora si muovono e cambiano sì prestamente che quasi l'occhio non se ne avvede ». « Primario pittore » dei principali regnanti d'Europa, passava ammirato da una corte all'altra spesso accompagnato dal fratello Francesco o dai figliuoli e dovunque portò il nome dell' arte teatrale italiana ad un' altezza mai più raggiunta.

Sia che avvenisse per l'aspetto architettonico della città di Bologna, con i suoi portici e l'originale struttura dei suoi quartieri, o che gli studi di prospettiva pittorica e architettonica tradizionalmente si sviluppassero per altre ragioni in quel centro, certo Bologna fu la città che, nel seicento, brillò di maggior luce per l'arte della scenografia. La famiglia Bibiena costituì il focolare maggiore di questo grande centro scenografico: dopo Ferdinando ricordiamo il fratello Francesco (1659-1739) che, più del fratello, fu costruttore di oratorii e ville, disegnatore e pittore di prospettive in palazzi principeschi. Anch'egli però si dette largamente alla scenografia e, a servizio di Filippo V, fu lungamente adoperato per gli spettacoli del teatro di Vienna: è noto che egli costruì il teatro di Verona (poi incendiatosi ma ricostruito sull'antico disegno), a Roma il teatro Alibert e varî altri di cui dette semplicemente i piani.

Giuseppe Bibiena (1696-1757), che fu uno dei quattro figli di Ferdinando e con Antonio uno dei due migliori, seppe distinguersi dal padre pur restando nettamente nel « carattere » delle scene paterne soprattutto per l'entusiasmo architettonico, per il desiderio grandioso di prospettive senza fine che dovettero costituire lo « sfondo » ideale per gli spettacoli della seconda metà del seicento.

A differenza di Ferdinando Bibiena egli non si attenne a scenari con larghe opposizioni di quinte contro « fondali » che si perdono in lontananza, ma amò accompagnare l'occhio dello spettatore attraverso un infinito 4
degradare di elementi architettonici, creando spesso dei fantastici aggruppamenti di elementi costruttivi in modo da rendere sempre più leggero e pittoresco ciò che apparentemente è pesante e massiccio: questa trasfigurazione degli elementi architettonici in forme ariose e serene che sembrano consolarci pur con la sicurezza con la quale si impiantano gli uni su gli altri, ha un valore grandissimo nella scenografia barocca e giunge a maturazione completa, appunto con Giuseppe Bibiena.

Nulla di più fantasioso del grandioso scenario architettonico conservato in un acquarello originale agli « Uffizi » in Firenze: in esso i corpi dell'architettura sembrano muoversi come grandi nuvolaglie e rassodarsi in forme momentaneamente « statiche » pren-

dendo la posizione di un « chiasmo » e cioè creando l'incrociarsi di due piani che, al centro, lasciano apparire una immensa mole di architettura a doppie arcate che conduce l'occhio verso un orizzonte invisibile. È questo uno dei più significativi scenari del nostro seicento, appunto perchè mostra spinto al massimo il desiderio eroico, decorativo, monumentale così proprio degli architetti di questo secolo. Con elementi essenzialmente « classici », lo scenografo costruisce in questo caso e in altri casi simili puri scenari fiabeschi forse appunto perchè mostra l'interpretazione « romantica » di elementi costruttivi propri dell'architettura imperiale.

Si può gettare rapidamente uno sguardo sugli scenari architettonici di Giuseppe Bibiena, alcuni dei quali credo d'aver identificato in varie biblioteche italiane (ma moltissimi dei quali bisognerebbe ancora scoprire nelle collezioni di disegni, specialmente all'estero); ed eccoci di fronte ad un tipo di scenografia che, applicato particolarmente da Giuseppe Bibiena, rappresenta un motivo di grande fortuna.

Spesso si trovano disegnati e vivacemente acquarellati dei « portici » con largo spazio di cielo nello sfondo e il mare che lambisce quasi sul primo piano la scena. Sono i « porti » o « porti trionfali » mescolanza geniale di architetture e di motivi pittorici che ricordano il paesaggio « alla Claudio di Lorena ».

In questi scenari si svolgono arrivi e partenze di fantastici navigli e tutto respira un'aria eroica e pacata entro le chiare architetture battute dal sole. Infine Giuseppe Bibiena ebbe modo di svolgere anche nell'architettura teatrale applicata alle sacre funzioni la sua genialità di scenografo e come Andrea Pozzo immaginò grandiosi « altari » scenografici o macchine per le funzioni più solenni, entro le chiese.

Carlo Bibiena (1728-1780) è l'ultimo scenografo di questa illustre famiglia che giunge così alla fine del secolo XVIII con le propaggini ancora vive di una scenografia originale che domina per più di due secoli.

Quest' ultimo rappresentante dei Bibiena ebbe modo di esplicare la sua attività anche per il « teatro di Carlo III » a Napoli, improvvisato in occasione solenne dal Vicerè di Napoli e graziosamente illustrato in un raro volume di incisioni. È interessante vedere come, dal palcoscenico alle diverse scene, un « carcere », un « porto », una « scena rupestre » tutto sia, per quanto nella tradizione di famiglia, trasformato, ingentilito, reso più pittoresco ma anche meno monumentale. La prigione entro cui si aggirano personaggi dalle ampie vesti, sembra che non potrebbe intimidire neppure un fanciullo, con le sue arcate ricche di verzura e le piccole finestre, il « porto » è quasi un giardino settecentesco sulla riva d'un bel lago tranquillo e la « scena rupestre » è ciò che di più curioso ci abbia lasciato il gusto del pittoresco non scevro di elementi arcadici nel settecento. 44 a

Con Carlo Bibiena siamo ormai giunti, per mantenere il legame con i varî rappresentanti della grande famiglia di scenografi, alla fine del settecento: ma conviene rifarci un poco indietro per determinare alcune altre figure importanti di architetti teatrali di perfetto timbro barocco (3).

Non soltanto nel bolognese, dove tuttavia si costituisce un centro scenografico di primaria importanza, si sviluppano le scuole di architetti teatrali: di lì indubbiamente partono insegnamenti preziosi che (specialmente attraverso il trattato di Ferdinando Bibiena) si spargono ben presto, diffondendosi anche fuori d'Italia, ma anche in altre regioni, nel Veneto e nel Piemonte, come anche nell'Italia Meridionale, alla corte di Napoli, si sviluppano ampiamente i principii nuovi della scenografia barocca.

Distinguere questi scenografi italiani in vere e proprie « scuole » come fece il Ferrari nel suo accuratissimo volume, mi sembra arbitrario giacchè, specialmente in questo secolo esuberante, gli scenografi risentono profondamente delle innovazioni portate dai Bibiena e così rapidamente diffuse anche fuori d'Italia: la personalità dello scenografo brilla, se mai, di per sè stessa, indipendentemente dalle tradizioni regionali che, se sono talvolta deboli

persino in architettura, in pittura e in scultura, tanto più risultano tenui nell'arte dell'allestimento teatrale che, sia per la sua caratteristica « aristocratica » che per le profonde innovazioni portate da alcuni geniali scenografi, è di per sè stessa, naturalmente, aderente ad un « tipo » di scenografia che caratterizza il secolo nel quale sorse.

A Roma, dove il fasto dei signori e della corte pontificia creava gli elementi di possibilità materiale perchè gli spettacoli teatrali assumessero sempre maggiore sviluppo, la personalità di GIAN LORENZO BERNINI (1598-1680) 56 a si impose anche in questo campo e lasciò traccia di sè ben definita (4).

Domenico Bernini, ricordando l'attività di architetto teatrale del padre Gian Lorenzo nello stesso tempo autore di commedie, architetto teatrale e attore, scrive della « inondazione del Tevere » che... « Bernini fece 57 b comparir da lontano gran copia di acque vere, quali, quando più pareva che si confacessero all'azione, venendo a rompere alcuni argini... sboccarono nel palco e già traboccavano con impeto verso il teatro degli ascoltanti i quali, appresa quell'apparenza per una vera inondazione, tanto si atterrirono che, stimando ciascuno disgrazia ciò che era arte, chi frettolosamente alzossi per fuggire, chi salendo sui banchi cercò di farsi superiore al pericolo e con la medesima confusione camminavano ancora tutte l'altre cose fra di loro, quando, ad un tratto, con l'aprirsi di una cataratta rimase tutta quella gran copia d'acqua assorbita senza altro danno degli uditori, che del timore ». Da questa pittoresca descrizione noi potremmo figurarci la scenografia berniniana essenzialmente « verista », in quanto cerca di illudere con lo spettacolo naturale, ma bisogna sempre considerare questi saggi di scenografia berniniana in rapporto con tutta l'attività di Gian 44 b Lorenzo Bernini che fu sempre tendente al dinamico, al pittoresco, a quello che già si suol chiamare « ritmo aperto » sia nelle architetture che nelle sculture, specialmente nelle fontane. D'altronde, non tanto per il « Sant'Alessio » (di cui la scena più nota non rivela nulla di caratteristico) quanto per la « fiera » ritorna ancora il carattere illusionistico della scenografia berniniana: leggiamone la descrizione: « ... fece rappresentare nel palco un carro carnevalesco con accompagnamento di torce a vento. Un di quei che portava la torcia e *di cui era ufficio far burla,* fregò e rifregò la sua torcia ad una scena quasi dilatar volesse maggiormente la fiamma, com'è solito farsi sopra le pareti dei muri. Alcuni degli uditori e altri ancora di dentro le scene, forte gridavano ch'ei si fermasse pel pericolo che vi era di accender fuoco alle tele. Dal fatto e dalle voci ne nacque nel popolo qualche timore che appena concepito degenerò tosto in spavento, poichè videro la scena e con essa ancora buona parte dell'altre ardere con artificiosa et innocente fiamma che, serpendo a poco a poco, venne a fare un incendio universale di tutto... Ma sul più forte della confusione e dell'incendio mutossi con un ordine meraglioso la scena e da un incendio che appariva divenne un deliziosissimo giardino ».

Ora io credo che tutto ciò vada spiegato con gli ideali berniniani che collimavano con quelli del suo tempo, portati a massima potenzialità: fu lo stesso Bernini che, amante del « miracolo » o della meraviglia quando Innocenzo XI si recò ad ammirare la bella fontana di Piazza Navona finita dall'artista, ma non ancora scrosciante d'acqua, meravigliò all'improvviso il Pontefice che già s'era congedato dall'artista con l'innesto dell'acqua, « a sorpresa » nelle condotture (5), sicchè il papa, raggiante, tornò indietro e si godè la fontana da cui sgorgava liberamente l'acqua rumorosa, come uno spettacolo teatrale.

Talvolta Bernini rivela, come allestitore teatrale, novità tecniche da sottolineare come quando, in una rappresentazione, aprì due palcoscenici opposti, l'uno di fronte all'altro, alternando due rappresentazioni insieme collegate ma indipendenti come svolgimento scenografico (6).

ANDREA POZZO (1642-1709) (7) è temperamento di scenografo e tipico rappresentante dell'illusionismo pittorico, che tutto sacrifica all'ideale prospettico di sfondare un piano per « forza di colorire ».

Egli arriverà a dipingere in un'enorme tela la prospettiva d'una cupola e la metterà al posto dell'architettura non ancora costruita e farà dire (8) « in oggi si è aperta tutta la Chiesa e « benchè non sia fatta la cupola, fingendola in « tela dipinta il padre Andrea Pozzo gesuita, « eccellente nelle prospettive, rende grande « ammirazione e contento universale ». Di queste cupole illusorie egli dette il modello nel suo « Trattato » e questo fu ripreso assai spesso nelle chiese dei gesuiti: a Frascati, in Aquila d'Abruzzo e nella chiesa dei gesuiti a Vienna, dove tutta la decorazione è scenografica e persino le cupole prospettiche sono viste attraverso loggiati rotondi, che ne aumentano l'effetto.

L'opera sua massima, la vôlta della Chiesa di S. Ignazio in Roma, offre un esempio così chiaro di illusionismo ottenuto secondo le regole prospettiche e scenografiche, che lo pone tra i primi nella schiera dei grandi scenografi del seicento; egli (che come pittore ha molte manchevolezze) fa sì che un esame della sua pittura dal punto di vista scenografico, oltre a mettere in valore la sua personalità, potrebbe dare una chiara idea di quello che la tecnica della pittura scenica potesse raggiungere in questo periodo; servendosi in ogni modo *del colore* sempre *in rapporto con l'illusione della distanza.*

Una lettera di padre Pozzo in cui egli presenta e spiega la pittura della volta da poco compiuta al principe di Liechtenstein, dà molto chiaramente l'idea dello scopo assolutamente illusionistico che l'artista si propone nell'eseguirla. Dopo aver spiegato il contenuto simbolico della pittura nella quale la figura centrale di S. Ignazio riceve la grazia sotto forma di raggi dal Cristo e la trasmette alle parti del Mondo, conchiude dicendo: « il corpo poi che racchiude in sè tante varie figure si è un'artificiosa architettura in prospettiva che serve di campo a tutta l'opera. Essendo questa stata da me dipinta secondo le regole di tal arte *nel mezzo del Tempio più che in altro lato si mira più vagamente* » (9).

Il concetto poi della prospettiva come arte a sè, se fu proprio di quasi tutti gli artisti del seicento, lo fu però principalmente del padre Pozzo che, con il suo Trattato, si dimostra un credente convinto nella « magìa » prospettica. Egli, se come affreschista offre un esempio singolare di pittura scenica eseguita con gli stessi criteri della scenografia teatrale, come architetto fu poi costantemente scenografo: dell'architettura sfruttò la parte dinamica nelle grandi « macchine » per funerali che disegnò, da eseguirsi in stucco, tela, cartone dipinto e stoffe colorate, negli altari di cui uno ne ideò 55
per S. Ignazio con quelle tipiche colonne sedute, assurdo architettonico, in cui gli elementi rinnegano il proprio valore statico a tutto vantaggio del dinamismo dell'insieme. Fu insomma così completamente «teatrale» come pittore e come architetto, che, se anche sembrerà temerario considerarlo definitivamente uno scenografo, sarà però permesso di tenerne grandissimo conto in questo esame di teorie scenografiche di cui egli si dimostrò così fervente osservatore.

E che fosse realmente uno spirito scenografico notevole lo dimostra chiaramente, oltre che la sua opera, il suo Trattato di prospettiva (10). È appunto qui che egli, dopo avere esposto le principali teorie prospettiche per l'architettura, dà notizie sulla sua attività di decoratore e d'architetto.

La serie dei Tabernacoli posticci, messi su per le cerimonie religiose, richiama subito alla mente quella caratteristica intrusione di Scenografia nelle Chiese in uso in tutto il seicento: erano palchi di legno, tela dipinta e stucchi, che si innalzavano principalmente per la funzione delle Quarant'ore, come riferisce lo stesso Pozzo: « di questo tabernacolo mi son servito alcune volte per l'esposizione delle Quarant'ore... se sarà ben dipinto e adattato su due ordini di telari contornati ingannerà chi lo rimirerà e parerà di rilievo » (11). Egli qui opera senza dubbio da scenografo come nel disegno per il Teatro (Tabernacolo) delle nozze di Cana Galilea fatto nella Chiesa del Gesù per l'anno 1685 nella stessa occasione (12).

Si tratta d'un tabernacolo con sfondo fantastico, composto di doppie quinte, insieme di

sapienze prospettiche e coloristiche, di cui si ricorderà nella volta di S. Ignazio adoperando ancora con preferenza i capitelli e le colonne accoppiate, in scorcio violento.

È un palcoscenico anche questo, in fondo, « questa nobile architettura la quale se empiva l'occhio mirandola alla luce del giorno, più campeggiava al lume di candele ».

Perchè bisogna tener conto che appunto in questi addobbi, come nella pittura scenica, il partito dell'illuminazione a luce artificiale con torceri e lumi colorati doveva aiutare non poco l'illusione prospettica. Di queste candele « molte erano scoperte ed altre nascoste per illuminare tutti i sei ordini di telari che componevano la macchina, senza contar quelli che nel mezzo dell'arco Maggiore fingevano nuvole piene d'angeli che adoravano il Santissimo Sagramento » (13).

Alla tavola 66 egli dà un esempio addirittura d' allestimento teatrale con il « profilo delle scene d'un teatro — elevazione delle scene di faccia — come le scene storte si facciano parer diritte ».

Tutto è teatrale, fantastico, instabile: siano colonne di marmo, gruppi di figure dipinte, stucchi o tele, è necessario per lui che tutto rientri nel suo mondo scenografico.

L'*illusionismo* scenico ha per lui la massima importanza, gli elementi stessi dell'architettura perdendo il loro valore tradizionale ne acquistano un altro: il valore dinamico.

Le colonne non furono sostituite dagli antichi con le cariatidi? « Or mi si dica che necessità v'è che abbiano a star su ritte in piè e non possano fare il loro ufficio sedendo? ».

« E se in ciò non v'è inconveniente non so vedere che inconveniente sia in far anche le colonne sedenti » (14).

Non è dunque la pietrificazione d'un motivo dinamico (cariatide) ma il movimento dato ad un motivo statico, già rotto del resto con la colonna tortile. È questa personalità fantasiosa, così tipicamente seicentesca, che può dare il giusto valore della pittura scenografica nel tardo seicento: la padronanza assoluta dei mezzi tecnici dava a questi prospettici la gioia dell'ardimento come ai grandi coloristi la « pazzia » per il colore. L'illusionismo posseduto da padroni è la magìa che risolve per loro difficoltà insormontabili, cosicchè Andrea Pozzo potrà dire: « in una « Chiesa di Frascati (il Gesù) avendo io a di- « pingere l'Altar Maggiore nel concavo d'una « tribuna, nè essendovi danari da farlo di ma- « teria con cui potesse sporgere in fuori io « feci questo disegno supplendo con l'arte a « quel che mancava per natura sì che paresse « convesso mentre in realtà egli era al con- « trario... opera che ora è oggetto di gran cu- « riosità stimando molti per vero quel che è « solo apparente ».

Più particolarmente poi, se pur brevemente, dimostra il suo interesse per problemi più vicini alla Scenografia in alcune tavole (15) nelle quali presenta la prospettiva e che sono, in fondo, le Scene tipiche che s'erano venute formando in tutto il seicento.

Ma siamo ormai al secolo XVIII che, in un certo senso, sviluppa i principî del barocco, ingentilendoli quando può e introducendovi l'elemento paesistico o arcadico.

In alcuni dei maggiori scenografi di tendenza « architettonica » cominciano ad entrare, quasi come annuncio del neoclassicismo, alcuni elementi di semplicità di masse costruttive, un ordine più tranquillo di linee e una maggiore pacatezza d'insieme: tutto questo, tuttavia, di quando in quando rivoluzionato dall'impeto della scenografia « pittoresca » che, specialmente nella creazione di ambienti all'aria aperta si rivela originale anche di fronte al seicento.

L'elemento musicale che già nel seicento aveva una grandissima importanza, e, come s'è detto, cospirava con la scenografia a tutto danno del contenuto emotivo o drammatico dell'opera letteraria, va facendosi sempre più importante e trova, appunto nelle grandi scene sia architettoniche che paesistiche, la giusta risonanza.

Se, anche secondo illustri musicisti, « l'opera del seicento è essenzialmente scenografica, non musicale » quella del settecento, con lo sviluppo del melodramma e le nuove e più libere forme dell'opera musicale, con la per-

sonalità ben definita assegnata agli attori, si pone risolutamente di fronte alla scena come protagonista a cui lo scenario forma necessariamente atmosfera e « ambiente ».

In questi rapporti tra musica e scenografia, che si fanno nel secolo XVIII sempre più intimi, sta gran parte del valore dello scenario settecentesco di fronte a quello puramente barocco.

Tuttavia, sempre più domina il concetto che, la « meraviglia » ottenuta con mezzi meccanici, abbia diritto al primo posto nell'insieme scenografico: lo stesso Corneille dice a questo proposito: « Les machines ne sont pas... comme les agrements détachés... elles en font le dérouement, et y sont si necessaires que vous n'en sauriez retrancher aucune, que vous ne fassiez tomber tout l'édifice ».

Una personalità veramente tipica nella scenografia del primo settecento fu FILIPPO JUVARA (1684-1735) che più d'ogni altro rivela la spigliatezza delle « invenzioni » teatrali e la grande pratica « costruttiva » svolta nell'architettura in numerose ville, decorazioni di androni di palazzi signorili, di cortili, anch'essi naturalmente scenografici. I disegni dello Juvara, destinati alle scenografie, sono essenzialmente formati di elementi architettonici, secondo i dettami di Ferdinando Bibiena ma si distinguono per una maggiore eleganza nelle membrature e uno slancio poetico che il Bibiena non tentò neppure di raggiungere preoccupato di problemi più tecnici.

Anche nel Veneto la scenografia durante i secoli XVII e XVIII si sviluppa prodigiosamente, con l'ausilio della facile vita signorile dei ricchi mercanti e delle famiglie nobili veneziane. Diceva l'Abate Perrucci che « Venezia ha invitato tutto il mondo in quella Patria ad ammirare gli stupori stravaganti, mutazioni di scena... voli non solo d'uomini, ma di cavalli vivi... » e ricordava il Boschini nella sua « carta del navegar pittoresco »:

Fè conto che in teatro a Cà Grimani
Dove se rapresenta eroiche attion
Semo sta sino adesso in attencion
A goder maestosi esempli humani.
..... Ivi la pictura
Rende tal'armonia, tal godimento
Chi in quel teatro, và, la drento
D'essere in ciel coi Dei se raffigura.

Dalle forme scenografiche dell'ultimo cinquecento essenzialmente « meccaniche » il Veneto si afferma sempre di più nel gusto sontuoso della messa in scena architettonica con largo intervento di scene marinaresche e battaglie navali. Tutta l'arte veneta dei secoli XVI e XVII sembrava, del resto, fatta per creare l'atmosfera migliore allo sviluppo grandioso di una scenografia originale: dietro i « conviti » di Paolo Veronese si svolgono veri « scenari » architettonici come nelle composizioni di Jacopo Tintoretto l'intervento dell'architettura, essenzialmente dinamico (come, ad esempio, nel « ritrovamento del corpo di S. Marco ») testimonia delle reciproche influenze tra pittura e teatro, o meglio, della profonda tendenza verso l'esaltazione spaziale ottenuta per mezzo della prospettiva, propria della pittura veneta, dal Mantegna e dal Bellini in poi.

GIAN BATTISTA PIRANESI (1720-1778), più che un realizzatore di progetti scenografici fu uno scenografo nato con una fantasia titanica che lo portò sempre a trasfigurare l'apparenza delle cose in mostruose e indimenticabili composizioni in cui l'architettura sembra animata da vita propria e le minuscole figure degli uomini formicolano attorno spaurite e quasi timorose che le immense membrature debbano all'improvviso muoversi, con passi da gigante. 71 b 74 a 77

Trascurando le sue incisioni da monumenti romani nelle quali, illudendosi di fare opera di archeologo riuscì così grandemente originale, soffermiamoci a quelle composizioni che hanno più diretta relazione con l'architettura di scena.

Siamo così alle incisioni della « Prima parte d'architettura e prospettive » dedicata al sig. Nicola Giobbe tra tutte le composizioni piranesiane (dopo le « carceri »), le più scenografiche.

È opinione comune che appunto in que-

sta parte debba ritrovarsi l'attività scenografica di Piranesi: io penso che, fino a quando i documenti non ci avranno offerto la riprova che Gian Battista Piranesi allestì qualche importante spettacolo teatrale dirigendolo personalmente, sia da considerare il grande « architetto veneto », (piuttosto come egli amò chiamarsi) il più grande dei romantici sognatori, anche in tema di architettura teatrale. Le aule solenni, i templi, i colonnati che in queste incisioni piranesiane si rivelano strettamente scenografici presentano sempre, d'altronde, una « liricità » tutta particolare che nasce dalla mancanza di preoccupazioni tecniche e dall'assoluta astrazione dalla « attuabilità »
76 di simili progetti. Come nel bellissimo disegno firmato nel Museo Artistico-Industriale di Roma.

Per questo sopratutto le « carceri » di Piranesi stimolano la nostra fantasia più di qua-
78 lunque altra manifestazione del genere, in ogni tempo: noi vediamo le mura pesantissime, formate di enormi blocchi (che lontanamente sono rievocati dall' artista dopo le sue peregrinazioni lungo le mura romane) ergersi verso cieli inverosimili, affondarsi verso lontananze incredibilmente vaghe e fumose, mentre sul primo piano grovigli di catene, di corde, di strumenti di tortura mai visti sporgono paurosamente, come quinte verso il chiaro d'un muro illuminato o d'un « fondale » a creare quel contrasto di chiaro e di scuro, profondamente veneziano che potremmo identificare con ciò che il Boschini chiamava « li sfregazzi » di un Tintoretto o di un Paolo Veronese.

Le « carceri » del Piranesi stanno innanzi ai nostri occhi e restano nella nostra memoria
75 come un sogno che non possiamo pensare tradotto in realtà, nemmeno in teatro, nè con l'ausilio del colore. Nacquero come « capricci », sorsero improvvisi nella mente agitata del grandissimo artista, come appunto « i capricci » di Tiepolo (ma in senso del tutto opposto) e come più tardi, nella mente sognatrice di Goya « Los caprichos » che, seppure nulla hanno a che fare con le architetture piranesiane, sono anch'essi tuttavia: « sogni » di quella: « razon » che « produce monstruos ».

Ciò non vuol dire che al grande architetto, il quale certo non limitava le sue possibilità nè alla sola architettura, nè alla sola arte dell'incisione, non capitasse (più spesso di quello che si immagina) di dare consigli o addirittura di allestire qualche spettacolo. Non sappiamo in tal caso quale fosse il concetto coloristico d'un Piranesi che, per quanto si mostri così pittorico nelle incisioni, d'altronde sembra che sappia infondere la suggestione del colore nei suoi fantasiosi scenari appunto perchè concentra nel solo bianco e nero ogni funzione coloristica.

È stata già notata la relazione tra Piranesi scenografo, i Bibiena, Andrea Pozzo od anche scenografi più antichi: tuttavia non conviene insistere su queste figliazioni a proposito di un genio così personale come Piranesi. Piuttosto è bene ricordare che la suggestione profonda delle scenografie piranesiane nasce in gran parte dall'avere egli data una interpretazione « romantica » persino della stessa scenografia. Per quanto egli si sforzi di dare concretezza alle sue scene e nozioni precise (con quello spirito da archeologo fantasioso che lo portava a descrivere attentamente i luoghi delle sue incisioni), sia le « carceri » siano le « prospettive » ci appaiono piuttosto delle sintesi scenografiche in cui il suo spirito irruento si sfoga liberamente e nel quale la scenografia romantica e l'illustrazione della metà dell'ottocento troveranno tanto pasto per i propri sogni.

Non mancano, è vero, note particolari anche sulla « funzione » della scena immaginata. Di una delle carceri (quella del 1742) egli scrive: « carcere oscura con antenna pel supplizio dei malfattori. Sonvi da lungi le scale che conducono al piano e vi si vedono pure all'intorno altre chiuse carceri ». Tutto ciò si ripete arricchito in ambedue le edizioni delle « carceri », quella del 1745 e quella del 1760. In un'altra carcere si assiste, tra il baluginio delle penombre, a tormenti e supplizi particolarmente elencati più dalla visione rapida

e quasi « allucinata » dell'artista che non dai singoli elementi del disegno. E tuttavia sempre ogni particolare che potrebbe sembrare un appiglio sia alla realtà quotidiana che alla destinazione « teatrale », delle scene piranesiane, è superato a volo dal suo genio prepotente che, dopo essersi divincolato nell'ombra, tra pietre e cordami, nel primo piano, si lancia verso la luce dove il biancore del foglio sembra incredibilmente accresciuto dal valore dei contrasti.

Inutile spiegare la funzione di queste superbe visioni scenografiche cercando l'origine del termine « carceri » con cui pare fossero indicate le rovine antiche, le grotte male interpretate nel sei e settecento: inutile ancora pensare ad una serie di veri e propri scenari che Piranesi eseguisse con l'intento di formarne una raccolta completa, come nel caso delle « prospettive teatrali » di Ferdinando Bibiena. Meglio sarebbe piuttosto pensare a Gian Battista Piranesi « pittore » affratellato a Francesco Guardi da un lato e ad Alessandro Magnasco dall'altro.

Giambattista Piranesi, staccandosi da tutti gli altri prospettici, quadraturisti e scenografi, ha importanza personale, dunque, per il modo « romantico » con cui interpreta tutto il movimento entusiastico verso l'antichità, le rovine, e quella che, letterariamente, fu detta « poesia delle rovine » o « rovinismo » (16).

Ma un altro artista, se pure non ebbe forse mai modo di inscenare spettacoli teatrali, influì largamente sull'arte della scenografia nel 700 giacchè portò a grandissimo sviluppo il gusto per le prospettive dipinte nei saloni, nei cortili, persino sulle porte, rendendo « di moda » un tipo di pittura che sta tra il paesaggio e la scenografia. Questi fu GIAN PAOLO PANNINI (1691-1794) piacentino che operò alla metà del settecento in Roma soprattutto dipingendo quadri in cui le rovine romane, gli archi di trionfo abbandonati nella campagna non sono interpretati con romantico spirito d'abbandono ma, dipinti con cura coloristica e prospettica di grande raffinatezza, giungono più a darci la suggestione di un tranquillo abbandono arcadico al contrario delle « sconvolte bellezze » d'un Salvator Rosa o d'un Piranesi.

Temperamento equilibrato e sereno, egli moltiplicò i suoi quadri in gran numero e provocò un movimento se non del tutto originale certo molto tipico verso un ideale di pittura di paesaggio che in Francia e poi in Inghilterra ebbe larghissima fortuna.

La sua preparazione fu però essenzialmente di « prospettico » e nel 1715 lo troviamo a Piacenza, studioso dei « quadraturisti » o prospettici. Nel 1725 è già a Roma, occupato in decorazioni di ville principesche e intorno al 1750 sviluppa maggiormente il tipo di pittura tratto dalle rovine romane. Molti elementi nella sua arte derivano da Ferdinando Galli Bibiena, il gran padre della scenografia italiana del sei e settecento: specialmente il gusto per le prospettive d'angolo che sono così tipiche di questo scenografo. 63 *b*

Pannini, con il raffinarsi della sua pittura e disponendo di rare qualità anche nel campo della pittura di figurine che numerosissime popolano le sue scene, passa ben presto ad una attività che potremmo chiamare illustrativa e ci ha lasciato superbe tele riproducenti cerimonie celebri in Roma o gli stessi edifici romani tuttavia largamente popolati della folla gaia e movimentata del settecento romano. Ricordo per tutte il grande atrio di S. Pietro, brulicante di persone dipinte con spirito vivacissimo (Parigi, Louvre) per noi ancora più importante il quadro (sempre al Louvre) riproducente un grandioso concerto in cui lo spettacolo teatrale è riprodotto, finalmente, con un gusto di colore che giova a darci l'immagine fantastica di ciò che fu, non soltanto la pittura di scenari ma anche e sopratutto lo spettacolo vivo, commentato dalle danze, dall'agitarsi degli attori e dall'improvviso aprirsi di grandiose prospettive vivacemente illuminate. Del Pannini recentemente è stato messa in onore una pittura prospettica che egli eseguì per il Palazzo Alberoni, ora demolito, mentre la prospettiva, piena di risorse scenografiche, è posta nelle sale del Senato, accuratamente restaurata (17).

Nell'Italia Settentrionale, sotto l'impulso di Bologna e, in parte, di Venezia, si sviluppa largamente in tutto il settecento uno stile scenografico del più alto significato: sono grandiosi bozzetti su larghi fogli acquarellati con sicurezza magistrale, o piccoli schizzi teatrali, tutti vibranti di quello spirito pittoresco che fece di Francesco Guardi il più grande rievocatore della vita vibrante del settecento nella perfetta armonia di personaggi e di architetture. Forse è di Francesco Guardi un disegno mirabile che potremmo credere eseguito piuttosto per un quadro che per una scena teatrale ma che rendo noto per porlo in confronto ai prodotti degli scenografi contemporanei. E ancora mirabile un grandioso disegno a « mezza macchia » della MANIERA DI PIRANESI eseguito assai probabilmente sullo scorcio del secolo, con tutto quel gusto per i larghi spazi luminosi che lasciano intravvedere architetture fantastiche perdute verso l'orizzonte, che ritengo uno dei più significativi disegni del nostro settecento nel campo della scenografia.

71 *a*

77

Una personalità spiccatissima, che in pieno settecento svolge con caratteri personali anche gli elementi di meccanica teatrale e che, viaggiando all'estero, porta dovunque la genialità italiana nelle creazioni di fantasiose e nobilissime scenografie, un artista che opera anche in architettura rivelando principii di un classicismo già maturo nel settecento, fu il SERVANDONI che introdusse innovazioni profonde nella monumentale scenografia del tempo. I suoi effetti prospettici sono animati e pieni di suggestione, lontani dalla freddezza di certe prospettive tradizionaliste: egli si adopera nello studio delle proporzioni tra attori e scenografia introducendo nuove forme di illusioni ottiche dando infine un'impressione profonda di verità e di spazio. Nella decorazione teatrale egli fu originalissimo per quanto riguarda lo stile degli elementi architettonici nei quali coraggiosamente, in pieno settecento, introdusse elementi di un verismo e di una libertà assai notevoli.

Nè va dimenticata la sua attività di « impresario » di spettacoli e di organizzatore di grandi feste specialmente a Parigi dove dimorò lungamente. Egli tentò di applicare, con grande successo, un tipo di spettacolo prevalentemente « mimico-scenografico » nel quale gli unici valori teatrali sono rappresentati dalla danza, dai colori dei costumi che si compongono in armonia con gli scenari del fondo. Possono leggersi in molte pubblicazioni francesi del tempo descrizioni di alcune feste organizzate dal Servandoni che utilizzò la Senna in molti spettacoli nei quali l'acqua con i suoi riflessi, a sera, come commento mobile alle luci degli scenari o delle « macchine » doveva produrre straordinario effetto.

Scenografo pieno di spirito originale fu MAURO TESI (1730-1766) che produsse notevolissimi scenari un poco dovunque in Italia ma soprattutto rappresentò nobilmente la scenografia genovese. L'artista, che fu detto « Maurino », ha lasciato nelle collezioni di Genova numerosissimi disegni: uno in Palazzo Bianco, scelto tra i tanti, dà chiaramente l'idea della sua ricca fantasia, che muove del resto dai Bibiena e da Piranesi ma che sa liberarsi dall'influenza dei grandi maestri negli schizzi più rapidi, spesso ispirati a monumenti egizi od orientali.

L'artista ha importanza anche per i suoi rapporti con l'Algarotti che, archeologo e letterato, curioso d'ogni forma d'arte, fu in stretta comunicazione con Mauro Tesi, il quale disegnò anche il « prospetto » per le opere dell'Algarotti stesso. Le idee dell'Algarotti (che qui sarebbe lungo, seppure importante, studiare) si rivolgono alla scenografia e, in genere, al teatro, propugnando una forma di decorazione teatrale dove molti elementi sono davvero neo-classici.

Siamo nel periodo del primo studio delle antichità romane concepito archeologicamente e gli scavi sistematici rivelano sempre nuove meraviglie del mondo antico. La passione per i viaggi porta studiosi e artisti, lontani dal proprio paese, in Grecia, in Egitto e ne tornano affascinati, portando sempre in ogni loro attività un certo carattere « esotico », orientalista, ispirato alle visioni di civiltà artistiche passate.

I meravigliosi disegni posseduti dall'editore Olschki, di cui riproduco due dei più significativi, rivelano in Mauro Tesi un entusiasta dell'Egitto: questi appunti rapidi e febbrili tracciati con grande sicurezza in lapis rosso ci fanno immaginare che cosa dovesse essere il mondo teatrale settecentesco in cui già maturavano i nuovi amori romantici che sboccheranno in pieno ottocento.

Senza tema d'essere troppo arditi, possiamo affermare che alcuni di questi disegni che riproducono fantastici « propilei » egiziani con obelischi mozzi e sfingi grandiose, avrebbero potuto servire, così come sono, per l'*Aida* di Giuseppe Verdi tanto vivamente lo spunto egizio è dall'artista svolto con ideali romantici.

Per la scenografia degli interni che si presta a effetti romantici di contrapposti luminosi, ricordo qui, accanto a Mauro Tesi, un disegno bellissimo di ignoto scenografo genovese, il quale, nel tracciare il rapido schizzo, si affratellò mirabilmente con il Magnasco la cui influenza nel campo dell'allestimento scenico potè avere qualche importanza.

Ma che dire degli spettacoli all' aperto, delle grandi « macchine » di fuochi artificiali che nelle maggiori città d'Europa si svolgevano quotidianamente contribuendo allo sviluppo della scenografia con l' applicazione delle luci e la costruzione di masse architettoniche imponenti e decorative? Di questo genere di spettacoli si potrebbe fare una trattazione a parte, tanto evidente è l'importanza della «architettura posticcia» così rispondente allo spirito barocco (18). Ricordo soltanto due grandi incisioni rare che riproducono edifici costruiti per feste notturne con largo intervento di attori mentre il fantastico scenario si illumina di barbagli improvvisi creati dai fuochi artificiali, sapientemente applicati anche in teatro ormai almeno da due secoli.

Il primo è un disegno, per noi assai importante, riproducente un vero e proprio « teatro » architettonicamente armonioso, con i suoi palchi, le entrate, il palcoscenico entro cui si svolge una pantomima improvvisata: sul davanti del palco ci sono i musici e persino, sulla sinistra, una « buvette » come in un teatro costruito in muratura. La grandiosa macchina fu disegnata da Paolo Posi e venne, come si diceva, « incendiata » sulla Piazza di Spagna in Roma il 20 luglio 1762, in occasione della presentazione della Chinea a Clemente XIII.

L'altro disegno, di uno stile originale e grandioso, appartiene invece a Nicola Salvi e rappresenta la prima architettura, di aspetto teatrale, immaginata dal grande artista in Roma: egli nel costruire il prospetto della fontana di Trevi, più tardi, si ricorderà non poco di questa « macchina » in cui si accostano con grande armonia elementi pittoreschi di nuvole, cavalli, gruppi di figure in movimento e tranquille linee architettoniche.

Fin qui, neppure per i secoli precedenti, s'è parlato di quello che fu lo scenario per la « commedia » propriamente detta e cioè non per i grandiosi spettacoli teatrali, dove logicamente la scenografia aveva il dominio e la coreografia con la musica si univano ad essa a tutto svantaggio del contenuto drammatico, ma dove, per la necessità stessa dello spettacolo, la commedia come svolgimento « umano », come frammento di vita gaia o triste, comunque profondamente « realistica », doveva risultare chiaro, interessante, ben definito anche agli occhi del pubblico.

Infatti l'allestimento scenico della « commedia dell'arte » e poi della commedia goldoniana ha, di fronte ai grandiosi spettacoli « mimico-eroici », infinitamente minore importanza: la tragedia del seicento e del settecento, anche quella accademica, richiede sempre uno scenario enfatico, grandioso, pieno di sorprese per gli spettatori, mentre la commedia, pur essendo talvolta scintillante, ricca di avventure, è sempre assai più vivamente sul piano della realtà.

Numerose pubblicazioni in questo campo che tanto ha interessato gli storici della letteratura, mi dispensano dal parlare diffusamente dello scenario pittorico della commedia dell'arte: sappiamo che gli allestitori di questi spettacoli avevano, del teatro, un'esperienza in gran parte circoscritta (e volutamente cir-

coscritta) alla « recitazione »; del resto anche la commedia goldoniana, così raffinata e squisitamente curata nelle sue parti, si giova spesso dell'imprevisto, del casuale, dell'« improvvisato » perchè dal contrasto con il dialogo scaltrito ne risulti un interesse maggiore per tutta la produzione.

Raramente, seppure con il naturale brio, Goldoni ci parla nelle sue memorie dell'allestimento prettamente « scenografico »: da grande poeta, nato per esprimere soprattutto, « il suo mondo », egli ne è ben padrone e considera spesso lo scenario come cosa secondaria.

Tuttavia sarebbe interessante esaminare i « canovacci » delle commedie del sei e settecento dal punto di vista scenografico: se ne troverebbero pochissime che tengono conto della scenografia al di fuori di quelle circostanze particolari che, naturalmente, costringono l'Autore ad indicare un luogo piuttosto che un altro: la scenografia delle commedie è necessariamente « primitiva » quando non si tratti di raffinate rappresentazioni di corte in cui(si noti bene) soltanto per compiacere agli occhi degli illustri spettatori, lo scenario si fa bello, grandioso, decorativo, talvolta eccessivo.

Le « Disgrazie di Pulcinella », che sono un canovaccio nato in Napoli e sviluppatosi vivacemente per tutta Europa, portato dai commedianti italiani, ha nelle sue varie redazioni indicazioni assolutamente sommarie per la scena necessaria: spessissimo la scena si svolge sempre nello stesso luogo e vengono appena indicate le botteghe o i portoni circostanti: attentamente invece si nota la « robba per la comedia »: « due medaglie per il mago, barba lunga per il detto e vestito: cioè sottana lunga e cappellaccio. Due abiti da sbirri e barbe.... due berettoni per li sbirri suddetti.... abiti per Coviello da levantino... ». Se nella nostra trattazione avesse trovato posto una rapida « storia del costume », che non credo sia necessaria per lo studio d'insieme dello sviluppo della scenografia considerata in sè stessa, avrei potuto notare i particolari coloristici che giovano, nel costume dei personaggi, sia della commedia dell'arte che in quella del Goldoni, a rendere più viva agli occhi degli spettatori la commedia, già brillante di per sè stessa, sullo sfondo monotono di semplici architetture: una piazza, o una stanza elementarmente costruita. Ma il costume diviene importante nel teatro nei casi in cui le masse degli attori e delle « comparse » si innestano, sia staticamente che « dinamicamente » (nella danza), nei colori dello scenario o formano un mobile commento (come voleva chiaramente il Servandoni) dello scenario stesso: isolatamente considerati essi non sono che motivi e spunti di realtà, più aderenti allo svolgimento del dramma e della commedia che non alla scenografia (19).

È chiaro però che lo stesso Goldoni, anche senza proporsi un rinnovamento scenografico, influì profondamente con l'arte sua grandissima anche sulla scenografia, giacchè, sostituendo allo scenario vago e tradizionalista (essenzialmente di origine popolare) applicato nella commedia dell'arte, una scena « tipica » fondandosi pienamente su di essa, perchè sfondo « caratteristico » d'un dato personaggio plasticamente costruito, riporta necessariamente nel mondo impreciso della commedia esigenze di definizione scenica e così, nelle sue « commedie esotiche » che rappresentano tanto bene questo gusto che per tutto il settecento dilaga in Europa, precisa oltre che i caratteri l'ambiente in cui questi si innestano, e nelle celebri commedie che si svolgono nella strada, col vivo commento di personaggi anche secondari (come nel « Ventaglio » o nella « Bottega del caffè »), è certo che il Goldoni ebbe precisa e netta l'idea di una scenografia « caratteristica » elegante, essenzialmente italiana, ma soprattutto « veneta ». Interessanti, infine, alcune scene per drammi del Metastasio, tra cui due per il « Ciro », datate 1799.

Uno scenografo che chiude trionfalmente il secolo innestando chiari elementi di neoclassicismo nella sua arte è PIETRO GONZAGA, che nato a Venezia intorno al 1765 morì nel 1831. Con lui, si giunge ai limiti della scenografia settecentesca, verso forme più riposate, che da un lato si spingono verso un verismo paesi-

Palcoscenico e spettatori in una "Commedia musicale„ del Cinquecento
(Dal *Banchieri* "Il Metamorfosi musicale„ — a. 1601)

Tre scene di Commedie musicali nel Cinquecento
(Dal *Banchieri* "Il Metamorfosi musicale„ — a. 1601)

stico (con tutte le esigenze di verosimiglianza di luci e di colori), dall'altro verso un neoclassicismo culturale. Tuttavia, nato e cresciuto
82 in pieno ambiente veneto, egli ebbe sempre, anche dell'architettura, una coscienza prevalentemente pittorica, e i suoi scenari si distinguono per grandiosità di macchia e originalità di disposizione.

Nella sua autobiografia il grande artista che portò fin nella lontana Russia la vibrazione eroica di un'arte grandiosa e sicura, dice, a proposito della sua diretta figliazione dalla scuola dei Bibiena: « tutt'a un tratto un mio parente ereditò un vecchio teatro e, per rimetterlo a nuovo chiamò dalla Germania il Bibiena. Affascinato dall'arte di costui, quando ebbe finito, io volevo seguirlo, ma egli aveva bisogno d'un aiuto e non d'uno scolaro. Mortificato, ottenni d'esser messo dal Visentini e poi dal Moretti che m'insegnò a *illuminare* e il disegno architettonico. Dopo tre anni ch'io ero con lui andai a Milano dai fratelli Galliari decoratori dei teatri di Milano e di Torino... Lavorando molto mi convinsi che la pittura (bene inteso di scena) non è l'arte di imitare le cose ideate, ma l'arte stessa di ideare, per cui occorre coltura, memoria, scienze esatte e sistematiche ». Da queste sue parole che mostrano l'avviamento avuto nell'arte da quei Galliari, che lavorando spesso insieme si resero celebri tra i migliori scenografi del settecento, noi ricaviamo anche la caratteristica preoccupazione di una sicurezza negli effetti pittorici che risulta, del resto, anche dai suoi disegni di scenari.

Dei GALLIARI il più grande fu GASPARE (1761-1817), vedutista, prospettico e scenografo, ma anche BERNARDINO, più vecchio di lui (1707-1794), producendo forme architettoniche tipicamente neoclassiche come in quasi tutti gli scenografi in Milano, dette ampiezza di struttura e maestà di forma ad un tipo di scenografia del resto alquanto tradizionale.

Ma Gonzaga fu ben altrimenti grande soprattutto nella vera e propria pittura scenica. In lui l'elemento « paese » assume un carattere strettamente personale e le sue scene meravigliarono i contemporanei sempre per la luminosità, il tratto pittoresco e verista nello stesso tempo: tutti parlano del « sole » che all'improvviso appariva nei suoi scenari, egli in fondo fu pittore nato e su tutto « colorista ».

Peccato che dalle incisioni di L. Rados che ci dànno numerose scene di P. Gonzaga non ci si possa in alcun modo fare l'idea dello spirito che il Gonzaga ebbe nel « colorire » le sue scene.

I suoi scenari, in ogni modo, non si distinguono tanto per la disposizione ardita dell'insieme (fughe prospettiche di sghembo o bruschi scorci di architettura propri della scenografia bolognese) quanto per il risalto del chiaroscuro in cui improvvise luci distinguono le lontananze dal resto della scena lasciato in ombra.

Di lui il Gironi scrive che « ... il Gonzaga, accortosi che dalle lumiere non veniva rischiarata la scena soltanto ma anche la polvere la quale posta in continua agitazione dal saltare dei danzatori e dal cangiarsi delle decorazioni, annebbiar suole il colorito delle pitture, studiossi di togliere un siffatto inconveniente. Osservando adunque che tal colorito aveva bisogno di un chiaro naturale e di uno scuro deciso, imprese a dipingere col bianco schietto, marcando la parte oscura con un nero il più forte che si conosca, cioè col nero fumo, che gli antecedenti pittori credevano forte di troppo e perciò o non arrischiavano di adoperarlo schietto o ne usavano solo per qualche tocco, aggiungendo così al dipinto un maggior rilievo, ma non sufficiente per farlo ben conoscere e risaltare ».

Numerosi scrittori di cose teatrali in Russia si sono occupati del Gonzaga con interessamento vivissimo e da loro potrebbero ricavarsi, più che da notizie recenti, i caratteri delle scene dipinte da Gonzaga per i teatri di Pietroburgo, Mosca, e per quelle rappresentazioni che il Gonzaga dirigeva nelle ville principesche del loro paese (20); frasi addirittura entusiastiche si leggono nelle lettere scritte da Pavlovesk ad un amico, pubblicate nel « Messaggero » del Glinka, l'anno 1815. Lo scrittore descrive appunto la sua enorme meraviglia nell'essere stato ingannato dalle pitture che il

Gonzaga aveva eseguito nel « padiglione delle rose » in cui, seguendo l'antica tradizione italiana che da Mantegna e Baldassarre Peruzzi giunge fino all'ottocento, lo scenografo aveva eseguito la « prospettiva » d'un villaggio in modo tale che, racconta il Pavlovesk: « più m'avvicinavo e più ogni illusione scompariva, non più sporgenze non più sfumature, tutto si confondeva e non avevo dinanzi a me che una tela distesa su cui il Gonzaga aveva dipinto il villaggio. Dieci volte andai avanti e indietro per vedere come stessero le cose, finchè n'ebbi la testa sconvolta e, fra la sorpresa e l'ammirazione lasciai quel luogo incantato ». Infinite riflessioni si potrebbero fare a proposito del « verismo » illusionistico che nella seconda metà del settecento prende tanto rilievo ma che tuttavia ha le sue origini assai in antico.

In esso si matura già lo scenario dell'ottocento, con tutte le preoccupazioni, non solo di verosimiglianza realistica delle luci e dei colori di un dato luogo, ma con tutte le caratteristiche storiche e culturali dell'« ambiente da riprodurre ». In esso infine stanno già nascosti ma ben vigili tutti i difetti di una scenografia che, per voler essere scrupolosamente « verista » cade nella illustrazione quando addirittura non si sovrappone a ciò che i personaggi sono chiamati a raccontare, infine al contenuto poetico e descrittivo del dramma.

Con il Gonzaga si chiude una grande e gloriosa fase della scenografia italiana alla quale in vario modo, con maggiore o minore originalità, appartengono tuttavia i bolognesi con Vittorio Bigari (1692-1776), Pompeo Aldovrandini (1677-1735), Stefano Orlandi (1681-1760), Francesco Fontanesi (sulla fine del 700) (1751-1795), Mauro Braccioli (1750?-1798) di Parma e tanti altri: i milanesi e i veneti con importanti figure di artisti che tuttavia non rientrano in un rapido « profilo » quale noi intendiamo disegnare.

Nei secoli XVII e XVIII le aspirazioni al « pittoresco » appaiono dovunque: in tutte le manifestazioni figurative: dalle architetture alle fontane, ai giardini, alla pittura decorativa.

Quando Gian Lorenzo Bernini con intuito di architetto « imperiale » aggiungerà alla Basilica di San Pietro il portico grandioso, il popolo di Roma lo chiamerà subito « teatro »; egli stesso nell'ideare la fontana dei fiumi in Piazza Navona, non soltanto portando al massimo sviluppo le idee del cinquecento ma creando una roccia naturalisticamente concepita e traforandola di arcate come uno scenario, stabilirà, seguendo il suo gusto pittorico un prototipo di fontana essenzialmente « scenografico» seguito più tardi nella « fontana di Trevi » per la quale Nicola Salvi, temperamento di architetto-scenografo come s'è visto nella creazione della grande macchina per fuochi artificiali in Piazza di Spagna, nella prima metà del settecento torna ad applicare le idee berniniane e in un conto di spese datato al 29 maggio 1744, dal titolo « misura del carro » e cioè dimensioni del carro su cui Nettuno è trascinato, al centro della Fontana, leggiamo: « per la fattura e intaglio del conchiglione, che forma carro alla figura dell'oceano, lavorato a guisa di ostrica intarterita da ogni parte imitando il vero; e la medesima è consistente in una Ostrica doppia, cioè nel da Capo scherza slabrando il suo fine di contorno Iregolare con sua grossezza intarterita, come si dovesse aprire; da' piedi a detta restringe, e forma due gran Corni intarteriti; sopra uno di essi posa il piede la figura, e snodando per il di sotto scherzosa forma due orecchioni intarteriti per di dentro, e sopra terminando spumose, e rivolgendo verso l'Ostricha di sotto, con la medesima grossezza forma due grandi Occhi, che in mezzo alli medesimi dalli Tarteri de Corni ne nasce una bocca dove scaturirà l'acqua; poi segue la grossezza delle parti laterali di detti Occhi e con grandi scannelli, parimenti intarteriti, formano un'altra Ostricha, dove dovrà correre la gran bocca d'acqua et in mezzo ad essa, da i Tartari molti rilievati, formano due tazze per fare cadute, e bullori dell'acqua; e tutta la suddetta Macchina è lavorata con cavi fondi, e voti da ogni parte ». 56 b

L'originale descrizione, con la sua minu-

ziosa tecnica, ci ricorda immediatamente quei conti e spese per mascherate e spettacoli teatrali barocchi: anche i termini del tutto particolari di « carro » e « macchina » ci riportano subito a qualcosa di scenografico, come appunto lo stile di tutta la fontana ci appare strettamente legato alla scenografia.

E come non ricordare, di fronte allo sconvolto paesaggio pietrificato della fontana di Trevi, la meravigliosa lettera di Salvator Rosa che reca l'impressione viva e tumultuosa provata alla vista della cascata di Terni? È forse la stessa impressione che si tradusse nel capolavoro pittorico degli Uffizi: e nella prosa di lui come nella sua pittura lo stesso ideale « pittoresco » della fontana di Trevi, trova la sua espressione.

Natura anch'egli sconvolta, Salvator Rosa ama quel paesaggio scosceso e dinamico dove tutto è ravvivato dalla caduta delle acque: lo ama: « atteso che è d'un misto così stravagante d'orrido e di domestico, di piano e di scosceso, che non si può desiderare di vantaggio per lo compiacimento dell'occhio... ». La cascata gli sembra « cosa da far spiritare ogni cervello incontentabile per la sua orrida bellezza, per vedere un fiume che precipita da un monte di mezzo miglio di precipizio ed innalza la sua spuma per altrettanto ». E quando più tardi, egli parla d'un altro paesaggio meno grandioso, ma altrettanto selvatico, ricorda: « il selvaticume di quel paese tanto *geniale* alla nostra natura ».

Ancora una volta, in uno degli artisti più varî e dinamici del periodo barocco, appaiono chiaramente gli stessi ideali « scenografici » che siamo venuti notando un po' dovunque.

Ma non basta: Pietro da Cortona che fu oltre che architetto, pittore (e questo ha importanza per la sua architettura): egli che disegnò costumi per mascherate anche di carattere « rusticano » e che si dette all'arte completamente, passando con facilità da una manifestazione all'altra, nell'immaginare la stupenda facciata di quella ignorata chiesa di Roma che è S. Maria della Pace, non fece che creare una deliziosa scenografia: all'antica chiesa di Sisto IV sovrappose le membrature barocche, sistemando non soltanto la facciata a guisa di portico rotondo ma la piccola piazza e le adiacenze con un senso di armonia e di proporzione in rapporto ai punti di visuale così squisito che, quando venga precisato, se ne otterrà la maggiore affermazione del concetto scenografico dell'architettura barocca, anche quando ci appaia tranquilla e solenne come la bella chiesa romana.

Quando Bernini e Borromini immaginarono le due prospettive: della « Scala regia » e del « Palazzo Spada » non fecero che esprimere in modo più netto la loro tipica disposizione scenografica. Quanto al valore scenico dell'architettura berniniana, basta infatti pensare alla chiesa dell'Ariccia nella quale gli elementi strutturali assumono sempre un valore *illusionistico* e producono effetto di grandiosità e nobiltà, con mezzi di *quinte* da teatro (21).

Ma infinite potrebbero essere le riprove, non dell'influenza della scenografia sulla architettura, ma degli stessi ideali che si trasferivano, sia nella materia durevole (marmo, bronzo) sia nella duttile ed effimera come lo stucco, il legno, la tela, le stoffe.

S'è detto che tutta l'arte, anzi l'arte e la vita del 700 sono « teatrali » che le manifestazioni più svariate di quest'epoca risentono profondamente del teatro: ma cos'è, in fondo, questa « teatralità » dei due secoli XVII e XVIII se non il concentrarsi di aspirazioni e desideri letterari, figurativi, entro l'ambito d'un'epoca fervida, amante della « materia goduta di per sè stessa » mentre serpeggiano motivi largamente drammatici che ben si traducono con i forti contrasti architettonici e plastici, con il chiaroscuro tragico o lo spigliato e nervoso colore delle tele? Chiamare « teatrale » una epoca è immiserire la civiltà di quel tempo e spostare il valore del teatro, nello stesso tempo. Il seicento e il settecento ebbero il « proprio » teatro che traduceva in atto ciò che mai poeta, pittore, architetto aveva potuto! La scenografia barocca va considerata dunque piuttosto come la « sintesi » più alta e significativa delle aspirazioni dell'anima di due secoli, che non furono per queso superficiali e fatui per-

chè ricorsero appunto al teatro come massima aspirazione: ciò si potrà affermare da storici e letterati « puri » che guardano con disprezzo alla forma teatrale e la considerano, in rapporto alla poesia, all'arte così detta « pura », come un'espressione secondaria.

La scenografia barocca, per intensità e sviluppo, per importanza storica, può stare alla pari soltanto con la grande musica del settecento.

Scenografia e musica s'integrano a vicenda senza danneggiarsi, sia pure a danno della poesia drammatica: le immense architetture create per incanto, nelle quali le arcate cupe si alternano ai chiari colonnati come accordi d'organo accompagnati da voci chiarissime in un « corale », i grandi cieli vibranti di veneta luminosità, strappati di nuvole candide, sotto cui basse si adagiano le linee del paesaggio e d'improvviso dal mare sorgono le divinità interpreti dell'anima poetica di tutto un popolo, le cupe prigioni entro cui, tragiche, pendono le ruote del martirio e l'uomo (lo spettatore anche) si sente affranto e desidera la luce che appare d'improvviso dallo squarcio dei muri, tutto questo non è affermazione superficiale dello spirito, ma « realizzazione » profonda di ciò che sembra maggiormente irrealizzabile: il sogno, la « fantasia ».

In nessun tempo la materia fu « vinta » dall'uomo con maggiore libertà e portata al suo massimo valore: ma in questa « potenzialità » data alla materia, lo spirito e il contenuto umano, non per questo si annientano: il « lirismo » contenuto nello svolazzo d'una statua berniniana è infatti in diretta relazione alla macerazione del volto d'una santa, come il linguaggio delle membrature architettoniche in una chiesa barocca parla altamente e profondamente alla nostra anima, non soltanto per l'alternarsi misterioso delle ombre e delle luci ma per la speranza di una « beatitudine dorata » dopo la cupa impressione lasciata nel nostro cuore dagli enormi colonnati di lucido marmo nero.

E se tutto ciò è « teatralità »: viva il teatro!

---

(1) Giulio Ferrari, *La Scenografia*, Hoepli, 1902.

(2) Vedi Torchi, *Antologia musicale italiana*, vol. III. Viene accennato alla preparazione scenica del combattimento di Clorinda e Tancredi, musicato dal Monteverdi. Si parla di una scena addobbata in un giardino dove nell'ambiente campestre si svolge, accompagnato dagli archi, un duetto drammatizzato del noto episodio.

(3) Le belle e accuratissime pagine che Corrado Ricci dedicò ai Bibiena nel suo volume *I Bibiena architetti teatrali* (R. e Lacroix, 1916) mi dispensano dal diffondermi sulla vita dei grandi scenografi, e sulla loro attività, anche come costruttori di teatri.

(4) Lo studio di Bernini scenografo va fatto, a mio parere, in modo « complessivo » ed anche in rapporto alle sue architetture.

(5) Eccone la suggestiva descrizione nella « Vita » del Baldinucci: « *Erasi già condotta a fine questa bell'opera quando che, prima che si scoprisse, cioè prima che ne fussero tolte le macchine, le steccate, e le tende che la tenevano occulta agli occhi della gente, il Papa la volle vedere; quindi è che egli una mattina portatosi al luogo, se ne entrò nel recinto insieme col Cardinal Panzirolo suo segretario di Stato e circa cinquanta dei suoi più confidenti e per lo spazio di un'ora e mezzo, e più con suo gusto vi si trattenne: ma perchè non s'era ancor dato l'acqua, domandò al Bernino quando quella si saria potuta veder cadere, al che egli rispose non poter così di subito ciò affermare, conciòfussecosachè alcun tempo ci volesse prima che si potessero mettere in punto le cose necessarie: ma ciò nonostante sarebbe stata sua cura che il tutto si facesse con la maggior prestezza possibile, onde Sua Santità diedegli la benedizione, voltò le spalle, e già s'inviava verso la porta per partire, ma non era egli ancor uscito che sentì un gran rumore d'acque, e voltatosi addietro ne vidde cadere da tutte le parti quella gran copia che ad ognuno è nota, mercè che il Cavaliere, a ciò tanto più grato giungesse al Papa, quanto più inaspettato quel nobile spettacolo, fatto con misura di tempo, aggiustatissima al bisogno, un certo cenno a chi aveva l'incumbenza di aprire il passo a quel liquido elemento, l'aveva di subito fatto scorrere per le sue vene alle bocche della fontana. Commosso in un subito il Papa da tale novità, tornò indietro con tutta la Corte, godè di sì bella vista e poi volto al Bernini, in così fatte parole proruppe: « Bernino, voi con darci questa improvvisa allegrezza ci avete accresciuto dieci anni di vita », e per alcun segno maggiore dimostrare di suo contento, mandò alla casa di Donna Olympia sua cognata, che*

risponde in essa Piazza Navona, a pigliar cento doppie e volle che subito agli uomini, che servivano a quel lavoro, fossero dispensate ».

(6) Di Bernini come scenografo dà interessanti notizie e documenti il Fraschetti nella *Vita* (Cap. XXIV, p. 259).

(7) V. Andrea Pozzo, *Prospettiva de' Pittori ed Architetti*, Roma 1693.

(8) *Ammaestramento utile e curioso di pittura scoltura e orchitettura nelle Chiese di Roma*, per Filippo Titi, 1686, pag. 144.

(9) V. Copia d'una lettera scritta da Andrea Pozzo della Compagnia di Gesù, Pittore all'Illustrissimo ed Eccelentissimo Prencipe Antonio Floriano di Liechtenstein Ambasciatore dell'Augustissimo Imperatore Leopoldo Ignazio ecc., in Roma per Gio. Komarek, MDCXCIV.

(10) V. Andrea Pozzo, *Prospettiva per i pittori e architetti*, Roma, MDCXCIII.

(11) V. Andrea Pozzo, *Prospettiva per i pittori* ecc. fig. 61.

(12) Disegno per il Teatro delle Nozze di Cana Galilea nella chiesa del Gesù di Roma l'anno 1685 per le Quaranta ore (tav. 72).

(13) V. Andrea Pozzo, *Prospettiva per i Pittori* ecc., tavola 75 e segg.

(14) V. Andrea Pozzo, *Prospettiva per i pittori* ecc., pagina 75.

(15) V. Andrea Pozzo, *Prospettiva per i pittori* ecc., tavole 37, 38, 39.

(16) V. il vol. di F. Hermanin, *G. B. Piranesi*, Roma s. a.

(17) V. C. Ricci, *G. P. Pannini e il Cardin. Alberoni*, « Nuova Antologia », dicembre 1928.

E ancora il recente « profilo » di Corrado Ricci: *The art of scenography* (in « The art bulletin », vol. X, n° 3). N. Y. 1928 dove sono delineate con grande gusto e giustezza le figure dei nostri più grandi scenografi. (V. « Bibliografia »).

(18) V. A. Rondel, *Fêtes de cour et ceremonies publiques*, Firenze, Olschki, 1927; e V. Moschini, *La prima opera di Nicola Salvi* in « Roma », Agosto 1929.

(19) La larghissima influenza della commedia italiana, non solo nella scenografia e nel costume in Francia, ma anche nella pittura del sec. XVIII, è testimoniata, (oltre che da Watteau), dai gustosissimi quadri di Gillot, come nella « Scène des Carosses » del Louvre e nelle « Scenes du tombeau du maître André », con tutti i disegni relativi, che sembrano presi, direttamente, durante gli spettacoli della « Comedie Italienne ».

(20) Sono assai importanti, per la dimora dei nostri scenografi dei sec. XVII e XVIII in Russia, gli articoli in « Storye Gody » del 1911, tra i quali « Les perspectivistes et les peintres décorateurs » di W. Kourbatoff, con buone note assai rare su P. Gonzaga; e, nello stesso anno « La mise en scène au XVIII siècle » di I. Jaremic.

(21) V. Lo studio accuratissimo e nuovo di G. Incisa della Rocchetta: *La chiesa collegiata d'Ariccia* in « Rivista del R. Istituto d'Archeologia e St. d'Arte », fasc. III, 1929.

IV

NEOCLASSICISMO E ROMANTICISMO

Principî della scenografia neo-classica e di quella "romantica,, - Tendenze architettoniche e pittoriche - Rapporti con il gusto letterario - La tecnica della pittura di scena - Ultimi avanzi della scenografia decorativa e coreografica.

Già nella scenografia di Piranesi si sono intravvisti alcuni elementi di carattere essenzialmente neo-classico. Solo quando la fantasia del grande incisore si libera dagli impacci archeologici, l'antica vena pittorica veneziana si afferma con caratteri essenzialmente settecenteschi: d'altronde infiniti motivi di preoccupazioni storiche, culturali, illustrative, afferrano ormai gli scenografi i quali cominciano appunto dalla seconda metà del settecento a considerare le scene non tanto in rapporto all'intonazione generale della scena alla quale essi creano « l'atmosfera », ma piuttosto dal carattere storicamente accertato dell'epoca in cui la scena si svolge: e con questo, naturalmente, dei particolari aneddotici o topografici dei luoghi, tutto ciò, ben s'intende, ancora sottomesso, nella maggior parte dei casi, alla genialità interpretativa dell'artista che spesso, non curante di anacronismi stilistici o storici, procede sicuro secondo « la propria idea » e crea il capolavoro.

Questa arbitrarietà era stata tipica dei secoli precedenti nonostante che i letterati, gli accademici, e specialmente i grandi drammaturghi e scrittori francesi si preoccupassero (o mostrassero di preoccuparsi) di tutti gli elementi storico-filologici del soggetto da rappresentare, tuttavia con quale gioia di liberazione nell'attuazione scenica!

I personaggi classici, le grandi figure della mitologia e dei poemi eroici dell'antichità o del Medio Evo venivano trasfigurati, nel costume, nei colori delle vesti, nell'ambiente in cui erano posti dallo scenografo, appunto come è possibile vedere nei grandi quadri di Solimena, Luca Giordano, Piazzetta, Tiepolo.

Ma col procedere delle ricerche scientifiche, i letterati, profittando (senza loro colpa) dell'infiacchirsi della grande tradizione scenografica barocca, essenzialmente dominatrice, insinuarono nei pittori e negli architetti teatrali i più sottili scrupoli di verosimiglianza.

Tutto ciò, come nella cosidetta « arte pura », impaccia senza dubbio la via alla affermazione della propria personalità: finchè le preoccupazioni sono essenzialmente « realistiche » e si tenta di gareggiare col sole, colla luna, cogli effetti del mare o con l'orridezza delle rocce dai mille riflessi, niente di male: ogni pittore ha sempre *creduto* sinceramente di dover far questo, e tanto più sinceramente ci ha creduto, tanto più profondamente e liberamente la sua opera ne risultò grande ed eterna.

Ma in questo caso si tratta di preoccupazioni d'altra natura: bisogna far collezione di schizzi, appunti, note tratte dalle stampe dei secoli precedenti o dalle notizie dei viaggiatori, bisogna copiare gli edifici antichi, non prendendoli come « spunto » ad un « Rinascimento » come nel quattrocento e nel cinquecento, ma proprio per quello che essi sono, giacchè conviene riprodurre sulla scena, a un dato momento, il trionfo di Tito piuttosto che di Traiano, o un circo romano archeologicamente ricostruito.

Per fortuna, accanto a queste ideologie e al di sopra di esse stava sempre la ricerca del-

l'« effetto » teatrale, specialmente giovandosi delle luci la cui intensità veniva ad aumentare.

Le preoccupazioni tecniche, meccaniche, luministiche, mantengono viva la fantasia degli scenografi i quali tentano interessanti vie per aumentare l'effetto degli scenari dipinti.

In pari tempo si studia la « tecnica » della pittura di scena non più con preponderanza assoluta di nozioni prospettiche, di scorci e di effetti architettonici, dei quali s'era alquanto stanchi dopo le ultime affermazioni settecentesche, ma come vera « tecnica pittorica » e s'iniziano, complice la ricerca scientifica e le nuove scoperte dell'ottica, quelle interessantissime ricerche che produrranno tentativi di « divisionismo » non più inconsapevole come nella pittura precedente, ma con una certa coscienza di effetti che, se ha qualche freddezza, tuttavia non è priva di importanza storica.

Uno dei più importanti trattati di tecnica pittorica lo troviamo pubblicato da uno scenografo che, abbastanza noto ed apprezzato, al suo tempo fu in corrispondenza anche con scienziati ed uomini dotti, non si accontentò d'essere disegnatore di prospettive e d'insegnare disegno prospettivo, ma, dopo avere applicato in un teatro realmente costruito le sue teorie, viene raccogliendole in forma modesta ma, secondo me, ricchissima d'intuizioni.

S'intende che non siamo di fronte alla personalità d'un Bibiena, d'un Piranesi o d'un Gonzaga, tutt'altro: egli è modesto scenografo, ma acuto studioso del problema teatrale e, ciò che più è importante per la nostra « storia », è uomo del suo tempo, con tutte le aspirazioni ad una precisione scientifica e nello stesso tempo ad un equilibrio stilistico che è essenzialmene « neo-classico ».

Baldassarre Orsini (che figura con onore nell'albo degli Accademici di S. Luca) dipinse anche pale d'altare macchinose e tradizionali, scrisse anche alcune cose sulla nativa Perugia e fu in stretta amicizia con il « dotto conte Algarotti » con cui è più evidente che fosse anche in comunione di idee sull'estetica del suo tempo. Il suo trattato s'intitola: « Della Geometria e Prospettiva Pratica », Tom. 3, Roma 1771.

Ma è ora di iniziare il rapido esame di questo trattato che considero veramente tipico per l'inizio dell'ottocento (1).

« Il buon gusto del colorito domanda che nel dipingere le prospettive non si faccia uso di una sola tinta ma che questa sia macchiata, variata e dirotta ». « Dirompere » le tinte per lo scenografo è quello che per il pittore moderno è spezzarle, variarle cioè in modo che le masse non appaiano intiere ed opache, ma che acquistino la luminosità delle grandi masse nel paesaggio, le quali sembrano realmente frantumarsi in uno scintillio di colori.

Principio questo che genera naturalmente un divisionismo embrionale, il quale non è, in fondo, se non un cosciente: « dirompere le tinte ». « Ho praticato adunque — dice il nostro Baldassarre Orsini — di dirompere le tinte con gialli e con rossigni, macchiando largamente con più o meno impasto perchè le fabbriche avessero dei belli ardivi e le tinte fossero lucide e calde... (s'intende che, in questo caso, il termine *lucide* sta per *luminose*) le ho talvolta macchiate con bigio scuro e con verdastro perchè osservo che la natura nelle fabbriche esterne tinge le pietre con varietà... ». « In una scena massimamente bisogna sempre *caricare* questa maniera di dipingere, e questo molto più può riuscire con naturalezza nelle fabbriche che si fingono esposte all'aria, le quali acquistano dal tempo macchie *che somministrano il modo vantaggioso per separare i lumi* ».

Come non osservare che la preoccupazione tecnica del nostro scenografo riveste sempre una punta di giustificazione veristica? Sta appunto qui la chiave dell'osservazione dell'Orsini il quale tenta di conciliare, in qualche modo, la verosimiglianza scenica e la necessità pittorica.

A questo proposito, egli prende ad esaminare un problema principalissimo, trascurato in gran parte o poco notato dagli scenografi anteriori: la disposizione dei chiari in rapporto con gli scuri e cioè: « la concentrazione

luminosa ». « Ho ancora badato che alla sommità dei telari il chiaro fosse più slargato e più vivo e le ombre più ristrette e che abbasso si manifestasse l'intensità dello slargamento delle ombre e il chiaro si venisse gradatamente a scemare e a restringersi ».

La ricerca di luminosità aerea negli scenari ci riporta alle ricerche che, nella seconda metà del settecento (specialmente dopo le recenti scoperte nel campo dell'ottica) si venivano sviluppando nel campo della pittura di paese.

Il dotto conte Algarotti, in un suo « saggio sull'architettura e sulla pittura » pubblicato in Bologna nel 1762, fa osservazioni simili, parlando della pittura di paesaggio: i piani più vicini all'osservatore, egli dice, debbono essere: « di ombre molto più vivi e più alti di « tinta » e in ciò consiste quella prospettiva che chiamasi *aerea* ». Ma queste osservazioni non sono così vicine al mestiere dello scenografo come quelle dell'Orsini: il quale, a proposito del « costume » della scena (e cioè del « carattere »), dice: « il Pussino, uomo studioso e chiamato dai francesi il pittore di color che intendono, ha cercato i siti più peregrini e più strani per non chiamarli esotici, li ha arricchiti di fabbriche di forma insolita, li ha popolati di macchiette erudite, pare insomma che i suoi paesi abbia piuttosto copiati dalle descrizioni di Pausania che ricavati dalla natura del vero ».

E ancora un giudizio molto sottile sulla pittura di Claudio di Lorena: « il Lorenese invece rivolse più che ad altra cosa l'ingegno ad esprimere i varî accidenti del lume quali appariscono singolarmente nel cielo... arrivò a dipingere le più lucide arie del mondo, i più caldi e vaporosi orizzonti che uno possa vedere ». Con questi giudizi sui due grandi pittori di paesaggio possiamo ben intuire il gusto scenografico di Baldassarre Orsini che è poi in gran parte quello del suo tempo: la scena sarà prevalentemente tranquilla, anche se orrida e disusata: i contrapposti di chiaroscuro saranno equilibrati e nel paesaggio dominerà la ricerca della prospettiva aerea, del carattere « peregrino » della natura perchè piaccia senza turbare soverchiamente lo spettatore. Queste idee di equilibrio scenografico le troviamo già nel grande Gonzaga il quale, all'inizio del secolo, intuì le forme più riposate della scenografia pittorica.

Se l'Orsini (che pubblica in fine al suo trattato anche l'esempio di alcune scene da lui eseguite) non fu certo un grande scenografo, ebbe tuttavia una coscienza molto alta del pittore e dell'architetto teatrale: « l'opera del saper modulare le tinte », egli dice, « io l'assomiglio a un bravo musico che sappia ben modulare la voce o l'abbia questo dono dalla natura o dalla forza dell'arte ».

Il problema dell'illuminazione della scena è uno dei più vivi sullo scorcio del settecento e nei primi anni dell'ottocento: esso porta gli scenografi del tempo ad esaminare molto attentamente la ripartizione delle varie superfici da dipingere, illuminate con giusto equilibrio, nelle « piazze » chiare che si contrappongono a masse completamente in ombra: « il pittore che fa il proprio dovere può « affettare » il chiaroscuro in modo che ne corregga ciò che non è piacevole, facendo che l'occhio di botto non corra in quella parte in cui può essere offeso ».

E con quale spirito il nostro scenografo se la prende con quelli che si accontentano (e dovettero essere molti) di fare un rapido schizzo su di un foglio, e di considerarlo come abbozzo per lo scenario: « a far questo non vi vogliono delle ciarle e non fa uopo di far pompa di francamente tirare con penna vaghi disegnucci, ma vi vuol Arte ». A questo proposito l'Orsini stesso notò di quanto maggiore importanza fosse un allestimento scenico interamente curato dall'artista stesso che immaginò i bozzetti e non dette semplicemente un suggerimento, lasciando ad altri la cura di tradurlo in atto: « io ben comprendo che questa pittoresca manifattura (cioè la pittura di scena) non può farsi che dall'artefice medesimo che ha inventata la scena e non da quei dipintori che solamente eseguiscono il disegno dell'autore. E per questa ragione vi deve correre molta differenza, fra le opere eseguite di

mano dell'artefice da quelle fatte eseguire da altri pittori ».

Sarebbe assai importante poter seguire ancora lo scenografo nelle sue confessioni di mestiere, ma non è questo il luogo: soffermiamoci però ancora su qualche osservazione nel campo coloristico. Egli consiglia il pittore di scene di accostare francamente colori « complementari » per maggiore vaghezza: « che si voglia passare da un rosso... ad un giallo... bisogna porre accanto al giallo il pavonazzo e mettere accanto al rosso il verde ». Ecco dunque che siamo giunti alla chiara affermazione di una libertà pittorica veramente notevole e, quanto alla funzione del colore in rapporto agli attori: « basta che in esse (scene) vi facciano la principal figura gli attori e *il loro vestiario* — questo è per me un assioma incontrastabile e tanto vero, quanto è verissimo che in un quadro istoriato le tinte del campo debbono essere soggette alla figura della istoria ». L'identificazione dello scenario con il « quadro » è dunque perfetta, in questo brano dell'Orsini, e dobbiamo considerare che al suo tempo la pittura di scena fosse avviata verso questo concetto.

Perciò, riprende il trattatista: « la scena non dovrà essere colorita in modo fiero e forte che gli attori si confondano tra i suoi colori e chiaroscuri, che anzi vuol esser trattata con pennello morbido e se vi accada qualche bel colorito sia in quella parte che non possa offender gli attori ». E come chiusa del trattato ecco il grazioso spunto polemico nel vivace pittore di scena: « e non è purtroppo vero che trovansi tra il volgo gran quantità di caparbi uccellacci che gracchiano evviva alla vista d'un bel rosso, giallo, verde, o turchino? ». Ma, con questi ideali di misura e di compostezza nella composizione delle scene, non si rinuncia all'inizio dell'ottocento, al significato e al carattere dello scenario, in rapporto agli elementi che vi si introducono: « le masse del chiaroscuro », dice infine l'Orsini a proposito delle scene di carcere: « vogliono essere larghe e gravi.... l'orridezza e la mestizia si conseguisce dalle linee rette perpendicolari un po' soverchiamente distese, dalla bassezza delle arcate a pianterreno e dalla eccedente alquanto altezza negli archi più angusti ma specialmente dal sito racchiuso che mostra sfogo di difficile riuscita ».

Il Gonzaga, Giovanni Perego, L. Pozzetti e quanti altri stanno sullo scorcio del secolo manifestano, è vero, ideali di tranquillità simili a quelli così « canonizzati » dall'Orsini, ma sono essenzialmente artisti, come abbiamo visto per il Gonzaga, di una levatura e di un respiro ben superiori al piccolo Baldassarre Orsini, e perciò non teorizzarono ma « crearono », e le loro scene restano nei bozzetti e nelle incisioni, ancor oggi, a testimoniare che anche la prima metà dell'ottocento possedette una scenografia nobilissima, che seppe adattarsi alle esigenze pittoriche e al gusto architettonico del tempo senza rinunciare al proprio significato.

Quanto al Gonzaga, basta ricordare « oltre quello che se ne è detto per il suo carattere di « settecentista », una grande quinta con colonnati in collezione privata a Pietrogrado, e il « porto fantastico », anche in Russia, che rivela nettamente le ispirazioni che stanno tra Francesco Guardi e Giambattista Piranesi: qui lo scenografo si mostra essenzialmente veneto, sia nel frammentare i gruppi di case, quasi frastagliate dal vento, che nell'immaginare la grande quinta creata da un veliero sulla sinistra, come appunto seppe fare lo stesso Guardi, sebbene soltanto come motivo pittoresco.

Di Giovanni Perego (1783-1817) ricordo uno stupendo « anfiteatro classico » in collezione privata a Roma e ancora una « scena egizia », ambedue i disegni veramente liberi e luminosi: il primo creato vivacemente, immaginando l'anfiteatro diviso a metà e lasciando che un colonnato jonico, in penombra, formi la quinta: e quali risorse coloristiche dovettero fornire allo scenografo i grandi drappi distesi fuori del porticato! Questa scena sembra quasi un « presentimento » dello scenario per il « Nerone » di Boito.

L'altro disegno più accurato e paesistico offre però una « trovata » geniale nei grandi capitelli egizi che sorreggono le travature mar-

moree d'un tempio in rovina: questi elementi, che si ritagliano francamente su un cielo libero, creano appunto uno di quei contrapposti che sono tra le più felici intuizioni di questi scenografi della fine del settecento o dei primi dell'ottocento.

Anche nel modo di studiare i bozzetti per le scene, questi artisti dei primi dell'ottoceno non si allontanano di molto da Giambattista Piranesi e dai settecentisti: ecco un foglio assai interessante, dove, accanto a due bozzetti chiaroscuri, vi sono schizzi di scenari, in margine, eseguiti rapidamente, per « cercare » la composizione della scena.

Questi schizzi, di cui sono ricchissime le collezioni di disegni statali e private e che attendono ancora lo studioso attento ed accurato che li classifichi, sono sempre assai più attraenti delle scene definitivamente realizzate: come già il vecchio Bibiena diceva, « la scena più perde dalla prima idea quanto più si fa in grande »: ecco infatti che, accostandoci ad uno degli scenografi più noti della prima metà dell'ottocento, Ludovico Pozzetti, (1782-1854), troviamo che egli è ben superiore quando improvvisa rapidi acquarelli destinati a suggerire lo scenario, di quando, passando i disegni all'incisore e arricchendo di fronzoli la scena stessa, rende più fredda e « neoclassica » la pittura, prima ancora vibrante di una certa fattura settecentesca.

Esempio di uno stile scenografico enfatico e magniloquente, che vien reso ancora più suggestivo dal « bianco e nero » delle incisioni, sono gli scenari di L. Cini (che lavorò intorno al 1830) e di P. Palagi (1775-1860), ambedue incisi nella collezione del Puggi.

Lo scenario di L. Cini, sovraccarico di elementi architettonici, costruito con la sovrapposizione di edifici classicheggianti, intravisti attraverso un grande tendone in ombra dell'« accampamento romano », ha certamente alcune doti di enfasi ed è prettamente rispondente alla concezione « eroica » dominante ai primi dell' ottocento, quando l' architettura aspirava al ritorno di ritmi classici e l'epopea napoleonica aveva dettato il metro alle manifestazioni artistiche, specialmente connesse con il teatro. Lo scenario invece del Palagi, raffigurante un « bagno romano », è più armonioso e, benchè composto di elementi architettonici simili e rispondente agli stessi ideali neoclassici, ha una disposizione di masse ben più grandiosa e significativa, in cui la luce, piovendo dall'alto, scende a sottolineare i varî gruppi architettonici con bella varietà, mentre sulla destra, un'enorme quinta nera giova a far staccare il « fondale dello scenario ». È questa una bellissima scena che dovette certo, nella sua realizzazione, assumere anche un significato coloristico assai notevole. 93 *b*

Gli elementi che siamo venuti notando in questi scenari, ma che si potrebbero ripetere per centinaia di altri, sono, in fondo, quelli piranesiani: i gruppi di colonne e le grandi volte derivate dalle Terme di Roma si contrappongono ad elementi lignei (grandi travature, recinti di accampamenti, strumenti di guerra, ecc.) creando un contrasto che, se non è cosa nuova nella pittura di scena, tuttavia produce risorse sempre varie a seconda della misura con cui viene attuato.

Ludovico Pozzetti, di cui s'è accennato, può servire assai bene come prototipo di un gusto scenico che va deteriorandosi per il largo influsso di elementi eterogenei e le preoccupazioni dello studio di « stili » di secoli andati, con ingenua illusione di rendere più « verosimili » gli scenari.

L'artista, nella sua fantasia, sente invece che la « verosimiglianza » si raggiunge solo in rapporto a sè stessi e i grandi scenografi del sei e settecento furono più vicini al vero, anche nel rapporto al contenuto del dramma o del poema eroico quando sentirono più profondamente, con i propri mezzi, l'atmosfera da creare.

Così non avviene per Ludovico Pozzetti, il quale, se nel « luogo magnifico » ancora ben frammentato di luci e d'ombre (derivato da Piranesi), ci lascia un buon esempio di scenario neo-classico, nelle « prigioni » resta inferiore al tema quando introduce nelle arcate senza logica pittorica effetti di illuminazione arbitraria che appiattiscono le grosse membrature dell'edificio, invece che farne risaltare 91 *a b*

fortemente la massa; così, ancor peggio, nella « parte interna di edifizio sepolcrale » che ci presenta un curioso sovrapporsi di elementi:
92 b tombe, sarcofagi issati sopra doppie colonne, altissimi nell'ombra, e una curiosa commistione di porticati e volte che distraggono senza resultato l'occhio dello spettatore.

F. Fontanesi e V. Carnevali collaborarono spesso insieme e il Fontanesi eseguì nobilissime scene su disegno del Carnevali, come ad esempio quella riprodotta da un'incisione di E. Montavoci e pubblicata dal Ferrari, che riproduce un grandioso portico circolare di doppie colonne joniche, per una parte in ombra, per l'altra in piena luce, e nel centro un tempio derivato dal Pantheon o meglio dalle ricostruzioni dei templi romani, ma tutto è profondamente sentito e largamente spaziato con un concetto di grandiosità « enfatica » ma tranquilla che ci rende bene la sensazione di questi scenari dei primissimi dell'ottocento.

L' introduzione dello stile « gotico », in gran parte superficialmente sentita, è dovuto, come si sa, al movimento letterario « romantico » che in Francia e in Germania riveste subito anche carattere pittorico, mentre da noi si attardano ancora forme più robuste e schiettamente ispirate al classico.

Siamo negli anni in cui Viollet le Duc ricostruisce anche troppo le cattedrali gotiche francesi, intanto vanno per le stampe i « trattati » architettonici ad uso dei pittori e degli scenografi che lasciano ampio campo ai disegni di fantasia ispirati al gotico delle cattedrali del nord, soprattutto al gotico « fiammeggiante » inglese e, solo in parte, al gotico veneziano.

Un disegno di F. Fontanesi, sempre inciso dal Montavoci, ci dimostra chiaramente come fosse difficile per i nostri scenografi assumere queste forme gotiche ancora non sentite dallo spirito italiano che, per due secoli intieri, nella pittura di scena (salvo rarissime eccezioni, persino nell'opera dei Bibiena) aveva oscillato tra il classico e il barocco; nè all'attuazione di scenari romantici sarebbe stata necessaria l'applicazione così rigida di stili che ci venivano dalla letteratura romantica straniera, quando si pensi che nello stesso barocco esistono tante vene di romanticismo e quando gli scenari piranesiani, con il cupo affondarsi di ombre entro le immense architetture, offrono tanta copia di elementi pittoreschi romantici.

A confondere ancor maggiormente le idee nel campo della pittura di scena, quasi in reazione alle fredde produzioni eroiche, non sentite dalla massa del pubblico, venne la moda dei « balli » coreografici, ispirati, durante i primi decenni dell'ottocento, a ricostruzioni classiche, tratte dalla storia greca, dai drammi antichi o dalla mitologia, più tardi, curiose e mostruose, mescolarsi di elementi attuali e di mitologia.

Significativo il ballo intitolato « La morte di Ettore », che nel 1821 ebbe grande successo, e si spiega, essendo eseguito in piena atmosfera napoleonica.

Per questo ballo A. Sanquirico (che ancora sente con una certa grandiosità il valore dell'architettura classica e che forse è il più rigido ma anche il più geniale scenografo veramente classicista) eseguì degli scenari, conservati all'Istituto di Belle Arti di Milano in incisioni colorate.

Una di queste ci offre una grandiosa fuga di volte a cassettonati sorrette da un doppio ordine di colonne doriche. Anche l'introduzione di questo ordine dorico, come è significativo dello scenario neoclassico!

Siamo dunque di fronte a delle scene che potremmo dire « canoviane » anche per la loro freddezza naturale, che nasce, oltre che dal temperamento dell'artista, dalle sue preoccupazioni archeologiche.

Per il ballo « La Vestale » del 1818 egli ricostruisce delle stanze greche, invece che romane, con uno spirito che al Winkelmann, all'Algarotti, al nostro Fea non sarebbe certo dispiaciuto.

Ma che dire di Sanquirico quando, per il ballo « Otello » dello stesso anno, immagina un « palazzo ducale » così curiosamente commisto di elementi tratti dal Rinascimento e dal gotico con un gusto così poco duttile ed intelligente da darci la sensazione del-

l'impaccio e della stanchezza? Anche nel paesaggio, gli elementi neoclassici sembrano sospingere di nuovo gli scenografi ad una forma analoga ai paesaggi francesi di Claudio di Lorena o di Poussin. Per il ballo « Ottavio » del 1823 ancora il Sanquirico dipinge uno scenario che sembra davvero la traduzione in scenografia d'uno dei più agghindati paesaggi del Poussin o del Lorenese!

Ma già in scenografi contemporanei, più strettamente legati alla tradizione bolognese, si manifestano forme più energiche di pittura scenica, soprattutto in ANTONIO BASOLI (1774-1848) veramente degno d'esser ricordato tra i più geniali scenografi italiani: egli fu un formidabile lavoratore, accuratissimo nell'annotare il numero dei bozzetti e delle scene eseguite, delle stanze dipinte con prospettiva, dei lavori compiuti per l'estero: alla sua morte, egli ci lascia un elenco in cui sono notati 155 scene e 636 quadri, ma è certo che egli ne eseguì assai di più: egli si libera ben presto delle forme neoclassiche alle quali era così devoto il Sanquirico e verso cui ritorna F. Cocchi, che pure ebbe notevolissime qualità pittoriche, nel senso « romantico ».

Antonio Basoli si rifà ai Bibiena e al Piranesi, ricorda per il colorito spessissimo il Gonzaga, ma questo non gli impedisce di essere grandioso, nobilissimo e geniale: uno schizzo scenografico della biblioteca dell'Istituto di Belle Arti di Bologna ci offre l'esempio più bello del gusto profondamente italiano di questo grande scenografo.

Sul primo piano, sulla destra, si stanno costruendo i propilei immensi d'una città egizia: ancora impalcature e formicolio d'uomini su in alto. Le mura a grandi arconi continuano basse sulla sinistra, passando fantasiosamente sopra un fiume mentre, in lontananza, s'intravvedono linee mosse di edifici, su di un cielo chiarissimo.

La « macchia » indovinata di questo grande scenario ci dice come, anche nel periodo neoclassico e, più che altro, alla metà dell'ottocento, in pieno romanticismo pittorico, il genio naturale dei grandi pittori di scena sa superare di balzo le artificiose regole imposte da letterati e studiosi, creando ancora dei capolavori. L'Istituto di Belle Arti di Bologna possiede numerosi e bei disegni del Basoli che ce lo mostrano in tutta la sua personalità.

FRANCESCO COCCHI (1788-1865) fu forse più vario ma anche di molto inferiore al Basoli: anche egli, legato alla scuola bolognese, preferisce forme pittoriche e potremmo considerarlo il vero interprete di certi ideali romantici: egli del resto giunge ben innanzi con il tempo e si trova ad interpretare scenograficamente la grande ondata musicale di Rossini, di Verdi, di Boito. Gli acquerelli scenografici del Cocchi, insieme ai suoi schizzi, posseduti dagli eredi, assommano a migliaia, e meriterebbero di essere attentamente studiati e resi noti: se ne dedurrebbe la coscienza di un fervido lavoro, sempre aderente ai problemi scenografici in rapporto al colore, se pure si dovrebbe concludere che il Cocchi solo in rari casi si elevò ad altezze originali. Gli stessi acquerelli pubblicati dal Ferrari e tratti dall'Istituto di Belle Arti di Bologna ci mostrano il Cocchi delicato pittore e buon « illustratore » di drammi romantici. Ricordo, ad esempio il « pozzo » con gruppi d'edera rampicante tutt'intorno, che inselvatichisce la scena e il « castello diroccato », vera illustrazione per i racconti di Walter Scott, sia per il carattere « selvaggio » della scena che per lo stile delle costruzioni tutt'altro che italiane. Un ottimo e suggestivo scenario del Cocchi, in cui la luce artificiale in contrasto con il freddo lume della luna crea un forte effetto di assoluto timbro romantico è quello pubblicato da Corrado Ricci (*The Art of Scenography*, Fig. 9): i pilastri quadrati e bassi d'un edificio che molto ricorda certe costruzioni bolognesi, si ritagliano fortemente con effetto di grande originalità sul cielo notturno mentre una ritmica fila di bracieri ardenti gettano la loro luce viva che geometricamente si spazia sull'architettura: non credo che sia facile nell'attività di Francesco Cocchi, che fu pure enorme, trovare uno scenario altrettanto originale e profondo.

Gli « interni » di case rustiche, capanne, in generale illuminate da fioche luci calde che si prestano facilmente a « dirompere » le tinte

(come diceva l'Orsini) ottengono vivo successo negli scenografi del primo romanticismo: lo stesso Sanquirico dipinse originali «interni» in cui le ombre gettate con bravura sulle rustiche pareti stimolano quella «immaginazione» che è così tipicamente romantica e nasce dalla letteratura dell'ottocento.

Il gotico, che Corrado Ricci usa con delicata arguzia chiamare «gotico fatto in casa», compare in gran parte delle incisioni del Ruggi; curiose e significative le due scene d'interno di L. Cini e G. Badiali, quest'ultima addirittura derivata dalle litografie inglesi.

Nè si deve dimenticare l'influenza reciproca profondissima che gli scenografi ebbero ormai tra loro per mezzo della larga diffusione litografica di scenari, sia semplicemente ideati e non eseguiti, sia riprodotti dopo il successo ottenuto. Le litografie celebri del francese Calame ebbero una diffusione enorme e, bisogna dirlo, contribuirono a svisare il carattere dello scenario prettamente «italiano». D'ora in poi gli inglesi, i francesi, i russi (i quali trassero la passione per il teatro dai grandi scenografi italiani) intervengono in larga misura nella pittura di scena in Italia e, dalla metà dell'ottocento in poi, ma ancor più nel novecento: sarà sempre più difficile distinguere ciò che nella scenografia è «italiano», da ciò che non lo è.

E per una «storia» come la nostra, che vuol essere soprattutto di «idee» nel campo della scenografia, ciò è più importante che per la critica pura: giacchè, quando i concetti della pittura di scena, dominati dalla passione verista e documentaria dell'ottocento, si identificheranno con la pittura di paesaggio, quando cioè sempre minore sarà la possibilità di affermare la propria personalità artistica attraverso l'energico e pure spigliatissimo disegno architettonico, in quelle fughe immense così tipicamente «nostre» la Francia, l'Inghilterra soprattutto, con i loro pittori di paese, che si sviluppano a centinaia nella seconda metà dell'ottocento, avranno tutte le possibilità di influenzare pittoricamente la nostra pittura di scena.

A questa interferenza contribuisce in larga misura il gusto letterario romantico e musicale che, pur essendo italiano, si «tinge» di principî, di idee, di gusti pittorici tutt'affatto nordici, sicchè soltanto le grandi figure dei nostri genî musicali dell'ottocento costituiranno il perno attorno a cui si polarizza la pittura di scena italiana, sottomettendosi al loro grandioso dominio musicale e aderendo, per quanto è possibile, al «carattere» delle opere liriche, davvero, queste, italiane.

Fu infatti Giuseppe Verdi che, nella sua grande intelligenza della scena che non molti riconoscono, giovò grandemente agli scenografi italiani, per riportarli a quelle forme di grandiosità, di entusiasmo architettonico, di gusto largamente pittorico che furono le caratteristiche tradizionali della nostra scenografia.

Bisognerebbe poter sfogliare attentamente le mirabili lettere che il grande musicista scriveva agli impresari teatrali e ai pittori del suo tempo per formarne poi una delle più belle «antologie» verdiane che illuminerebbe tutto il nostro ottocento di vivissima luce. L'epistolario di Verdi è ricco di consigli, di preferenze, di critiche sulle scene e sulla pittura di scena: le sue idee sono talvolta arbitrarie, come quelle dei genî, le sue critiche anche aspre e ingiustificate, come quelle che venivano da un musicista, ma ci dimostrano con quanto amore Giuseppe Verdi rievocasse la «visione» dello sfondo in cui i personaggi delle sue musiche avevano vissuto nella sua immensa fantasia e dovevano tornare a vivere sul palcoscenico, agli occhi del pubblico.

Anche soltanto in un episodio, che noi scegliamo, isolato, come esempio, Giuseppe Verdi ci si dimostra stimolatore di energie pittoriche.

È nota la sua amicizia fraterna con Domenico Morelli: ora, appunto in alcune lettere che i due grandi artisti si scambiarono, a proposito di un certo quadro di «Otello e Jago» che Morelli aveva promesso a Verdi, noi sorprendiamo i due artisti, con le loro preferenze, e con i loro gusti nella interpretazione di questo che doveva essere uno dei maggiori personaggi dell'opera musicale di Verdi.

Da S. Agata il 27 ottobre 1876 Verdi scrive

all'amico pittore: « Se fai dei capi d'opera, « non capisco perchè tu non ne faccia uno per « me! Tu l'hai promesso, credi tu sia cosa da « nulla mancar di parola ad un maestro di mu- « sica? ».

E più tardi non si stanca di ricordare al Morelli il quadro con la figura di Jago. Finchè il pittore risponde con una preziosa confessione che ci fa comprendere con una sola frase il difetto principale della sua pittura, e il tormento nell'immaginare la « scena » del dramma: « Jago... è una parola!... come farlo di- « pinto? Ora mi pare di averlo trovato in un « tipo di figura, in una certa faccia, in una « proporzione, direi, di membra poco svilup- « pate... ora mi pare che non sia quello del- « l'autore ». E finalmente ecco la descrizione del magnifico scenario, anzi, della scena « vista » già realizzata dal pittore, ma non dipinta: « io avevo concepito questa scena — scrive « Morelli a Giuseppe Verdi — in una camera « della fortezza. È per la mia pittura, proprio « stupendo! Avrei fatto un quadro *tutto pa-* « *vimento*, avrei disteso Otello: è terribile « guardare da sopra, un uomo steso per terra; « sul selciato della via può sembrare, a prima « vista, ucciso, caduto: nella camera no ». E del vestito di Otello quali preziose note di colore che hanno un profondo senso di interpretazione di quello che sarà « l'Otello » di Verdi, perchè lo fu di Morelli e cioè perchè rispondeva ad un ideale romantico in cui il « carattere » assumeva il maggior rilievo: « È bellis- « simo con colori chiari (i mori scelgono sem- « pre colori chiari e chiassosi, mai il nero per « vestimenta); di nero va vestito Jago che gli « sta sopra, curvato, in atto d'aiutarlo, ram- « maricato ».

Questa la scena d'Otello, secondo il Morelli, ma anche, possiamo dire, secondo gli ideali di Giuseppe Verdi, il quale in quegli anni appunto andava maturando gli elementi fondamentali di quel capolavoro che nel febbraio del 1887 si rivelerà improvvisamente al pubblico italiano come uno dei più grandi lampi d'intelligenza che il grande maestro abbia prodotti.

Eppure, per la rappresentazione dell'Otello, dato per la prima volta alla « Scala » il 5 febbraio 1887, gli scenari di Carlo Ferrario non dovettero suscitare, per quanto sontuosissimi e straricchi, un entusiasmo particolare: le gazzette del tempo non adoperano molte frasi a descrivere le scene che servirono di sfondo alla grande opera verdiana. Nel numero unico, pubblicato appunto in quell'anno, in onore di Giuseppe Verdi, vi sono delle illustrazioni che riproducono le scene tra « Jago e Otello » o il duello tra « Cassio e Montano » che non depongono molto bene in favore degli scenari eseguiti da Carlo Ferrario, scenografo consumatissimo che tenne a battesimo più d'una generazione di musicisti nel grande teatro milanese. Anche un disegno riproducente il finale dell'atto III, e che ci dà con grande fedeltà la scena del Ferrario, con immensi archi moreschi, sovraccarichi di decorazioni pittoriche, vetrate e luci che filtrano sottilmente dalle arcate arabe, non ci suscita alcuna impressione.

La camera di Desdemona, concepita come un secondo palcoscenico entro il palcoscenico stesso, tutta tempestata di riflessi, cortinaggi, e ricami, specialmente nel soffitto a lacunari, ci ricorda odiosamente le cattive oleografie che incontrammo nelle nostre passeggiate in campagna, soffermandoci in qualche osteria, a rinfrancarci del lungo cammino.

Non fu certo così, e gli scenari del celebre Carlo Ferrario furono dignitosi, e ricchi di quel tanto di mondo orientale misto con la ricchezza della vita veneziana, che si richiedeva dal grande dramma verdiano. Ma la mancanza di entusiasmo per gli scenari, o la trascuraggine dei giornalisti d'allora ha un valore, per la nostra storia, più profondo di quello che gli si attribuisce. In realtà la potenza musicale dell'opera di Giuseppe Verdi e la sorpresa sul pubblico, per la nuova e più grandiosa affermazione del genio verdiano dopo tredici anni circa di silenzio, furono tali che fecero passare in seconda linea l'allestimento scenico, in un altro caso forse più attentamente esaminato.

E allora questo ci porta alla facile riflessione che, quando esiste un grande dramma, una grande opera lirica o comunque l'interesse musicale o lirico è tale da assorbire l'entusiasmo

e l'attenzione del pubblico, non dico che qualunque scenario sia sufficiente, ma certo è più facile perdonare le manchevolezze della scenografia.

Non sarebbe difficile, riandando con la memoria al passato, renderci conto di questo fatto in rapporto alle varie fasi della storia della scenografia italiana: chi ricorda oggi, nella storia letteraria, l'importanza d'uno di quei tanti poemi o « fiabe » stravicchi di avventure e di sorprese che si rappresentavano a centinaia sui teatri del Re Sole?

Per la scenografia Verdiana consiglio, d'altronde, di ricorrere alle collezioni della « Scala » di Milano e di privati, tra cui l'editore Ricordi, che tanta parte ebbe ed ha nell'organizzazione dei maggiori spettacoli teatrali italiani.

Dallo studio dei bozzetti di scena, che ancora oggi si conservano e dei quali troppo raramente si è fatta qualche esposizione, risulta la reciproca interferenza tra gusti musicali, letterari e pittorici nell'ottocento, dai quali si ricava talvolta qualche melanconica constatazione sullo stato della scenografia pittorica, verista e concettuale di quel periodo, ma assai spesso ci si rende conto della profonda vena romantica che, attraverso l'entusiasmo scenografico, i nostri pittori di scenari dell'ottocento seppero rendere.

Uno dei pittori di scena che, interpretando con felicissimo genio i gusti romantici riuscì a lasciarci un gruppo di scenari di grandissima originalità, fu, in questo tempo, LUIGI BAZZANI di Bologna, la cui abilità come acquarellista e come scenografo è del resto assai nota.

Mi limito ad illustrare qui quattro scenari, che ritengo inediti, dai quali il forte ingegno dello scenografo nostro risalta in piena luce.

Sono scenari di carattere diverso, destinati al teatro verdiano, a quello di Bellini, all'altro, forse di Meyerbeer. In ogni caso Luigi Bazzani rivela in queste scene tratte da acquerelli originali fervidissimo ingegno di pittore teatrale e inoltre si adatta con intuito vivace al « carattere » diverso e alla « atmosfera » musicale sostanzialmente varia nei diversi casi.

La scena per la « Norma » di Bellini è macchiata largamente alla maniera settecentesca, ma del Bazzani ha evidentemente la sapienza luministica e rivela la tipica « trovata » che egli ebbe sempre nei migliori scenari.

Una grotta battuta da luci ineguali e romantiche; al centro, un trave mal piantato che fa contrasto con le grosse pietre, all'intorno. Lo scenario belliniano ha, nello stesso tempo, « spigliatezza e costruttività ». E nella ripartizione degli elementi rivela indubbiamente una felicissima intuizione. Per l'« Aida », l'acquerello di Bazzani che si conserva nel Museo artistico industriale di Roma si fa più delicato, sottile e sapiente nella scelta dei colori: peccato che l'elemento coloristico, che costituisce uno dei pregi delle scenografie di Luigi Bazzani, non possa in questo caso essere goduto; ma anche la sottile degradazione delle luci, lungo il grande viale dei leoni, attraverso la porta trionfale e soprattutto nei tendoni vivacemente coloriti sul cielo azzurrissimo, ci mostra il Bazzani in uno dei più felici momenti della sua arte.

Più grandiose, più originali e veramente belle sono le due scene che, negli acquerelli originali, si godono con vera gioia per l'intuito felicissimo del colore, in rapporto alla scena e alla drammaticità.

Squarciata dalle luci che fanno risaltare, « a macchia », i pochi oggetti rustici della capanna africana, romanticamente concepita è la scena per « l'Africana » di Meyerbeer formata di rozzi tronchi di palme e di stuoie che ci riportano di colpo al « carattere » estremamente tipico dell'opera di Meyerbeer.

Solenne, composta con larghezza ma con aristocraticità indiscussa è la scena per « l'Otello ». Di fronte a noi l'alcova, ad arco ribassato, di tipo catalano o veneto, semiaperta, scopre con naturalezza il tragico letto per Desdemona. Sulla sinistra una porta spalancata, intieramente rossa.

Questa nota di colore così indovinata, è come la macchia di sangue, dopo un delitto: sta lì come ammonizione, ricordo, anche per la fantasia: e la scena tragica della immortale opera di Verdi stupendamente dovette innestarsi in questo scenario sobrio, grandioso,

nato di getto dalla fantasia di Luigi Bazzani: la volta dello scenario o, meglio, il « cielo », è gotico, un poco incerto, ma quelle membrature, tratte alla lontana da edifici veneti, come stanno giustamente a commento, (con la loro gracilità di ricamo) degli oggetti principali: massicci, tragici nella loro semplicità!

Lo scenario romantico, d'altronde, procede per le sue vie e non v'è dubbio che Carlo Ferrario con la sua lunga opera di pittore teatrale e più con la sua raccolta di scenografie pubblicata ben presto e assai divulgata, contribuì al diffondersi di un gusto prevalentemente pittoresco, ma a volte ibrido e non sempre rispondente al contenuto drammatico dell'opera, sia musicale che lirica.

Carlo Ferrario (1833-1907) può ben dirsi il rappresentante della scenografia « verdiana » in quanto egli interpretò le maggiori opere del grande musicista italiano nelle memorande stagioni della « Scala » di Milano, dove tuttavia lo scenografo fu chiamato ad immaginare anche gli scenari per Bellini, Donizetti e per la musica romantica francese.

Non si può dire con precisione, (anche perchè siamo troppo vicini, ancora, alla scenografia ottocentesca, considerata prevalentemente come pittura) quali scenari immaginati dal Ferrario resteranno come « tipo » di un certo genere di pittura teatrale. La sua attività fu davvero grandissima: egli, dapprima sotto i capi scenografi F. Feroni, L. Vimercati, poi subito da solo dal 1867 al 1899, creò centinaia di scenari, alcuni dei quali direttamente dipinti da lui, anche nell'ultimo periodo della sua arte. I cinquecento bozzetti raccolti nobilmente in cinque volumi da Hoepli, per quanto non ci diano la sensazione del colore, illustrano tuttavia con grande larghezza l'opera di Carlo Ferrario, ed è sufficiente sfogliare le belle tavole per farci un'idea delle sue qualità di scenografo che sapeva adattarsi al carattere del dramma o dell'opera con grande duttilità; senza perdere tuttavia le sue qualità migliori. Ricordo tra gli altri i primi scenari importanti quali quelli per: « Capuleti e Montecchi » di Bellini (stagione 1861), « Don Sebastiano » di Donizetti (stagione 1862), « Norma » (stagione 1863) e infine i rapidi schizzi a matita per l'opera «Turanda » di A. Bazzini (1867) assai interessanti perchè, ricorrendo agli ideali scenografi di carattere bibienesco, con giardini stilizzati e architetture sontuose, il Ferrario ritrovò in sè stesso quelle qualità native che furono proprie anche degli scenografi-pittori del nostro ottocento.

Nel « porto di Greenwich » per « Un capriccio », di Penco, il Ferrario riprende l'ampiezza pittorica delle scene del Gonzaga e se ne tiene assai vicino.

La maggiore goffaggine nell'arte del Ferrario, come del resto in tutti gli scenografi del suo tempo, nasce purtroppo quando, dallo scenario ispirato alla pittura di paese, d'interno, o comunque prevalentemente « quadro », si passi a immaginare qualcosa che faccia ricorso alla fantasia dell'artista. Abbiamo così le peggiori scene in questo senso per « Fiammella o la figlia del Diavolo » di Giorza e Meiners, per la quale una « bolgia infernale » (stagione 1886), non possedendo alcun appiglio veristico e d'altronde facendo ricorso a sterili elementi fantastici, resta come testimonianza dell'impoverimento della facoltà immaginativa negli scenografi dell'ottocento.

Ugualmente avviene in « Amore e Arte », con la grotta dei diavoli (1870) e, in genere, con ogni scenario di fantasia.

Benissimo spaziata, invece, e con una geniale trovata essenzialmente « teatrale » resta una scena per il « Re di Lahore » di Massenet dove, nella linea prevalentemente orizzontale del basso paesaggio, improvvisamente si staccano sui due lati dello scenario: a destra un enorme e inverosimile ventaglio piumato, a sinistra un tendone rizzato improvvisamente nel deserto. Qui davvero la fantasia pittorica del Ferrario, ha trovato finalmente il suo modo d'esprimersi.

Tra i migliori scenari creati dal Ferrario, oltre quelli già nominati, ricordo una scena per il « Faust » di Gounod, con un fronzutissimo bosco ed elementi di architettura tra rustica e svizzera, e un'indovinatissima scena, tra le migliori che di lui conosco per il « Salvator Rosa » rappresentato alla « Scala » l'anno 1874.

Sarebbe poi interessante assistere al modificarsi intelligente degli scenari del Ferrario, a contatto dei grandi pittori di scena d'oltralpe, nell'ultimo tempo della sua arte e vedere, ad esempio, le differenze fra « la Norma » del 1863 e quella del 1899. Ma per questo, come s'è detto, può farsi utilmente ricorso alla raccolta pubblicata nel 1919 dall'Hoepli.

Per la seconda metà dell'ottocento non va trascurato un nome che, per quanto di limitata importanza, tuttavia segna in modo tipico la delicatezza che alcune scenografie dell'ottocento seppero raggiungere, quello di LUIGI RICCI (1823-1896) che intese benissimo certa romantica suggestione di architetture dirupate e di paesaggi, trattati sempre con grande gusto pittorico.

Dei duecento scenari incisi dallo Stucchi, s'è detto che molti appartengono a « balletti coreografici » o grandiosi « balli » nei quali il gusto ibrido di quegli anni trovava purtroppo ampio campo di affermazioni.

Tra i più significativi per questa mancanza di potere fantastico, ricordo gli scenari, appunto per balli mitologico-simbolici: la « Mirra », il « Dedalo » che ebbe poca risonanza; ma il « Ballo Otello » o la « distruzione di Pompeiano » dettero modo agli scenografi del tempo di raccogliere le sparse membra d'una scenografia che aspirava al «fantastico» senza tuttavia trarne grande vantaggio. Specialmente per la « distruzione di Pompeiano » assistiamo a incredibili pasticci scenici in cui il pittore teatrale sembra correre per vie traverse, in cerca del bandolo dell'antica e gloriosa scenografia barocca senza trovarlo: così ancora per « la Vestale» o, peggio per «Amore e Dovere». Ma il colmo dell'errore scenotecnico è ottenuto nei « Titani », per i quali si dipinsero scenari con « il Tartaro », una « ampia grotta » e persino « l'Olimpo », nelle quali i ricordi danteschi, come motivo di « illustrazione », e la serrata disciplina architettonica neo-classica fanno un contrasto insanabile, per quanto il ripetersi di simili scenografie testimoni, se non altro, la permanenza di una tradizione che non voleva spegnersi, neppure sotto i colpi di un austero verismo pittorico che andava instaurandosi nella pittura di scena. Un mirabile esempio di « romanticismo » nella pittura di scena è offerto da un acquarello squisito, conservato in collezione privata in Roma, del quale non sono riuscito a rintracciare l'autore ma che, forse appunto per questo, può esser preso come sintesi degli ideali propri dello scenario della seconda metà dell'ottocento in Italia.

A sinistra i bastioni d'un castello, coloriti in tinte « miste » di intonazioni calde e fredde; nell'ombra, sulla destra, i resti di una Chiesa gotica, illuminata da una luce calda, forse di tramonto o da qualche lampada invisibile; su in alto, un cielo tempestoso d'una notte plenilunare, sul quale si ritaglia, mezzo offuscato dalla nebbia, il profilo d'un convento abbandonato.

Il giuoco delle luci e delle tinte in questa scena, che pure non rinuncia ad alcuno degli elementi tipici dello scenario romantico, è così armonico, e l'insieme ne risulta così intimo (con quei verdi degli alberi, smorti ma non opachi) che basterebbe attentamente esaminare il misterioso scenario per farci senz'altro un'idea di ciò che fu la pittura di scena d'Italia alla metà del secolo XIX.

Durante lo scorcio del secolo pullularono gli scenografi, dei quali molti, essendo pittori (e non soltanto o particolarmente pittori di scene) si accontentarono di dare semplici schizzi o suggerimenti senza poi curarsi dell'attuazione in opera: ciò produce un fatto ben noto anche alle arti così dette « pure » e cioè che noi siamo portati ad ammirare assai più il bozzetto che non la scena realizzata o, in mancanza di questa, la riproduzione fedele dello scenario eseguito in opera.

Tra gli schizzi rapidi e vivacissimi, dei quali tanti restano ignorati negli album degli eredi di noti scenografi italiani, ne scelgo uno, eseguito a tempera, sopra un foglio a « mezza tinta » che, indipendentemente dalla sua destinazione a « scenario », ci attrae profondamente per la suggestione creata dall'improvviso scoppiettio di luci nel « sottobosco » reso più originale dai colori vivacissimi offerti dalle figurine che il pittore (caso eccezionale!) volle introdurre nello scenario, quasi che ripro-

ducesse una scena veramente eseguita, piuttosto che progettare uno scenario da mettere in opera.

Attribuisco, per la maniera spigliata, spagnolesca, fatta di rapide vibrazioni, e per la provenienza del foglio, il disegno a MARIANO FORTUNY, che toccò alquanto l'ambiente pittorico dell'ottocento in Italia e lasciò traccia di sè, specialmente nella pittura napoletana. Quanta « spigliatezza » naturale e che brio, quanta sensibilità romantica, nel breve foglio sul quale domina, staccandosi in nero dal cielo, un ramo fronzuto, a guisa di quinta, sulla destra del disegno: fu questa una scena per l'ultimo atto del « Falstaff » di Verdi? L'insieme delle persone vestite di gai colori, il brio di tutto lo scenario, tuttavia immerso in una luce misteriosa, lo farebbero pensare, ma mi trattengo dall'indicare anche l'opera a cui la scena appartenne, contento solo di poterla offrire agli occhi del lettore.

Di questi rapidi « schizzi scenografici », dei quali potremmo riunire facilmente, pubblicandoli, qualche diecina di volumi, scelgo ancora due « prime idee » assai modeste, in verità, ma che ci riportano, appunto per la loro modestia, al primo stadio di immaginazione dello scenografo.

Il primo è un castello, tracciato assai semplicemente, con facile segno di matita, e ben definito negli spartimenti tra edificio e fronde, l'altro, invece, è il limite d'un bosco su cui s'affacciano le rovine della solita chiesa cistercense e i ciuffi radi di verde creano nell'atmosfera una graziosa vibrazione che suggerisce una luce chiara e verdognola: i due disegni, che appartengono al pittore BERNARDINO RICCARDI di Parma, (il quale fu piuttosto acquarellista e decoratore, e dipinse nella Chiesa della Minerva in Roma) ci dicono come spesso anche chi non fu scenografo di professione potè dare consigli o suggerimenti grafici per l'allestimento di qualche spettacolo.

E siamo di fronte all'arte di A. ROVESCALLI, che, dalla seconda metà dell'ottocento alla prima del novecento, diresse numerosi allestimenti scenici alla « Scala » e altrove, fornendo sempre varî bozzetti, nella linea stilistica del Ferrario. Ricordo una scena per il « Matrimonio segreto » (secondo atto), rappresentato appunto in questo teatro, rievocante con molto gusto le linee bibienesche interpretate tuttavia con gusto ottocentesco; rammento ancora uno scenario per «Isabeau», più strettamente connesso agli insegnamenti del Ferrario e poco convincente per la mancanza di peso nelle masse architettoniche e per l'ozioso allontanarsi di edifici che stancano l'occhio dell'osservatore, distraendolo dal dramma. Meglio riusciti, a mio parere, furono gli scenari per « l'Aida » verdiana (atto 1° e atto 2°) rappresentata, tra l'altro, nel 1913 alla « Scala », con scenari assai suggestivi largamente dipinti dall'artista: specialmente una grande scena per il 1° atto, ispirata direttamente dalle sculture rupestri egiziane, per la semplicità di costruzione imponeva rispetto e creava assai bene l'atmosfera della scena, mentre l'allestimento scenico del « Nabucco » (soprattutto 1° e 3° atto) tornava ad essere sovraccarico di elementi, e, specialmente lo scenario del 3° atto, con una grande e mostruosa statua assiro-babilonese mal rispondeva ai caratteri dell'opera verdiana. La scenografia tradizionale dell'ottocento italiano subisce una prima, brusca svolta, per opera del successo e della diffusione della musica di Riccardo Wagner, per la quale, in ogni caso, si richiedono scenari macchinosi e ricchi di « trucchi » come del resto, parallelamente, nel campo della lirica, per opera dei drammi di Gabriele D'Annunzio, soprattutto quelli che, come, per esempio , « La Nave » si fondano in gran parte sul rapporto della recitazione con lo sfondo scenico.

L'esame delle scenografie wagneriane e di quelle dannunziane andrebbe fatto anche, con maggiore calma, sulla scorta delle didascalie che il musicista e il poeta hanno posto nelle loro opere. Dall'epistolario di Riccardo Wagner, estraendo le sue idee, non soltanto nel campo musicale ma in quello scenico, ci si rende abbastanza chiaramente l'idea di quale monumentale scenotecnica egli avesse bisogno per l'attuazione delle sue opere: del resto, basti la creazione del teatro di Bayreuth con tutte le innovazioni nella sua costruzione pretta-

mente « scenica », con il « golfo mistico » e con le preoccupazioni di effetto « verista », per illuminarci in proposito.

Il gusto romantico, che dagli scenari di Carlo Ferrario passa quasi direttamente all'arte di A. Rovescalli, che per anni domina nelle messe in scene della « Scala » di Milano, si propaga un poco da per tutto, e, mentre a Bologna ancora rimangono traccie della grande scuola di scenografia architettonica, ripresa più tardi con nobiltà dallo stesso Giulio Ferrari, autore del pregevolissimo volume sulla « Scenografia italiana », troviamo qua e là, prima della scenografia che potremmo chiamare wagneriana per il tipico carattere e l'ambiente attorno al musicista tedesco impresse sulla pittura scenica, esempi d'interessanti saggi scenografici, secondo il gusto « illustrativo » dove non manca il tradizionale contrasto tra luce notturna di luna e improvviso effetto di illuminazione artificiale, con l'immancabile, e pur suggestivo motivo, di castelli diroccati, dove:

« *suvvi ci si abbarbica l'edera serpeggiante...* »

Le opere di Wagner ebbero in Italia, in
103 generale, una scenografia che fu sempre un
a b « quid medium » tra la scenografia ottocentesca e quella che Wagner stesso esigeva per le sue opere.

È bene tuttavia notare come, in questo e in altri casi, sia addirittura impossibile venire incontro ai « desiderata » dei musicisti o dei grandi scrittori.

Essi, infatti, hanno della scenografia, sia pure per le proprie opere, una concezione, com'è naturale, arbitraria, limitata; inderogabile da principî connessi con la loro arte, ma raramente combacianti con quelli della scenotecnica: a leggere le lunghe « didascalie » dei drammi d'annunziani, e a volerle mettere in pratica, se ne otterrebbe un allestimento scenico davvero strano: sovraccarico, eccessivo nei particolari, preoccupato di piccoli oggetti « essenziali » per il dramma, « inutili » ai fini della scena, il grande poeta si lascia andare a far opera d'arte anche nei suggerimenti per la preparazione dell'allestimento scenico.

In ogni modo D'Annunzio pone tale profondo impegno d'arte nei suggerimenti scenici che davvero la sua grande figura lascia dovunque una traccia, affascinando anche i minori scenografi.

Uno dei migliori allestimenti scenici di drammi d'annunziani fu quello de « La Nave » i cui scenari furono disegnati da GUIDO MARUSSIG che interpretò con energico disegno, per quanto troppo preoccupato della « decorazione » lo spirito virile ed eroico proprio del poema.

È difficile indicare, ai lumi della storia dell'allestimento scenico, dove possa mettersi un punto alla tradizione dell'ottocento, e dove si inizi il nuovo interesse per la scenografia.

Con la seconda metà dell'ottocento la scenografia tradizionale italiana, fondata soprattutto sulla « pittura » scenica che serve di sfondo al dramma, più che avvolgerlo nella sua atmosfera e colorirlo con il suo dominio, come nella grande scenografia dei secoli XVII e XVIII, subisce il contraccolpo di innovazioni tecniche, di trasformazioni nel « gusto » musicale-letterario tanto da perdere, mano a mano, il proprio valore e rinunciare a quelli che erano gli elementi costruttivi del proprio carattere e cioè: verismo, imitazione delle «arie» naturali, predominio di larghi fondali, a quadro sullo scenario « costruttivo » e vivamente frammentato, abolizione quasi totale del « trucco » della « meraviglia scenica », adoperata solo in alcune di quelle opere il cui carattere romantico imponeva apparizioni o brevi scorci di fantasia, come nel « Mefistofele » di Boito il cui autore, nell'allestimento scenico, ebbe idee aristocratiche ma essenzialmente ottocentesche.

Con il nostro tempo, per quanto non sia giusto pensare, in nessuna manifestazione artistica, che delle innovazioni tecniche, delle «scoperte» possano produrre nuovi generi letterari, figurativi, musicali, certamente l'applicazione nuova della luce elettrica e la possibilità di sfruttare la nuova forza per il moto degli scenari permise il rinnovarsi dell'allestimento scenico nel senso « meccanico »: ed ecco affacciarsi, tutti insieme, problemi sva-

riatissimi di scenotecnica: lo stesso Wagner potè vedere il « fondale » d'una scena, con un paesaggio dipinto, muoversi in senso opposto al personaggio che cammina, dando così l'immagine (anche troppo infantilmente realistica) del lungo viaggio compiuto. Gli specchi e i grandi vetri, uniti ai tendoni di velluto nero, dettero più facilmente, per via di riflesso, aspetto fantomatico alle apparizioni: l'imitazione dei fenomeni naturali, uniti al moto di alcune parti della scena (tipica la « mezza nave » nell'« Africana » di Meyerbeer), furono considerate vere e proprie innovazioni per il loro tempo.

Ma, secondo gli ideali dell'ottocento, tutto ciò rimase nell'ambito essenzialmente « verista » di una scenografia in gara con il vero nel rappresentare l'alba, il tramonto, il lume lunare, lo scrosciare di una cascata o il tranquillo ondeggiare del mare: e per quanto queste ricerche e queste aspirazioni non avessero nulla di fondamentalmente nuovo (infatti lo stesso Gonzaga aveva tentato tutto questo), soddisfecero il gusto del tempo e interpretarono drammi ed opere liriche, con soddisfacente nobiltà.

Ma un dissidio incrinava la scenografia tradizionale, sul punto d'interpretare quelle opere maggiormente ricche di « pathos » lirico, fosse esso musicale o poetico: l'allestimento scenico doveva dunque essere: *storico* o *contemporaneo* e cioè lo scenografo avrebbe dovuto ricostruire, con elementi di cultura, il « costume » o il « carattere » della scena secondo l'estetica del proprio tempo o rifacendosi al tempo dell'artista che aveva creato il dramma? Perchè ogni opera d'arte teatrale, in quanto interpreta il gusto di una certa epoca e la porta ad estreme espressioni, ha bisogno « del proprio» ambiente scenico, ma in quanto opera d'arte in sè stessa perfetta, varcando i limiti dello spazio e del tempo, giunge a noi palpitante, come sgorgasse ora dalla fantasia dell'artista, e quindi, rispondendo ad emozioni che noi riconosciamo in noi stessi, ha bisogno di uno scenario quale noi soltanto possiamo immaginare.

Infine, a queste preoccupazioni e a queste ricerche, s'aggiungevano, come impaccio, gli ultimi strascichi di quegli spettacoli « coreografici » di gusto ibrido, che tuttavia testimoniavano, se non altro, del perseverare d'un bisogno mimico-teatrale, al di fuori del dramma o dell'opera lirica, nella quale tuttavia venivano introdotti elementi consimili.

Si trattava dei celebri « balletti » che tornavano a noi dopo esserne partiti pieni di vita artistica, ricchi di risorse e di sorprese, nel seicento e, dopo essere passati in Francia e in altre nazioni, venivano di nuovo nel nostro paese, sovrabbondanti di elementi antiteatrali, insulsi e balordi: chi non ricorda gli ultimi echi del « Ballo Excelsior » per cui, diciamolo pure, andavano in visibilio i nostri babbi da giovani? Era qualcosa di mostruoso, il « Balletto », così quale veniva rappresentato sulle nostre scene dove ad un vivo entusiasmo per la danza e lo spettacolo di masse in movimento, con i loro colori, con le prime luci artificiali violente, si univa poi tutta quella ricerca che potremmo chiamare simbolistico-sociale, in cui il « progresso », la « scienza » e un po' di tutto, venivano raffigurati nelle loro nuove affermazioni, non certo come avrebbe fatto la grande scenografia barocca, la quale pure fu chiamata a interpretare simili pasticci, al suo tempo, ma con tutte quelle preoccupazioni di verosimiglianza e di « illustrazione » che resero questi balletti cosa essenzialmente creata per il piacere della folla, non certo di spiriti eletti.

Così falliva miseramente la grande coreografia di masse applicata dagli italiani con tanta intelligenza nei secoli trascorsi, e con essa la scenografia ora verista, ora decorativa, che aveva fatto il suo tempo.

V

SCENOGRAFIA CONTEMPORANEA

Gli scenografi stranieri e le moderne ricerche tecniche - Scenografia decorativa - " Il colorismo „ - Il balletto russo - Scenografia espressiva - Scenografia " in penombra „ - Il teatro " classico „ e il ritorno alla scenografia costruttiva all'aperto - Scenoplastica - Scenografia sintetica - Scenografia dello schermo - Teatro di marionette - Bibliografia.

La scenografia contemporanea, con tutti i suoi nuovi problemi di meccanica e le profonde rivoluzioni portate dalle luci colorate e fluorescenti, richiederebbe un ampio volume per trattarne adeguatamente, soprattutto se si pensi all'infinito numero di discussioni, polemiche, e trattazioni che tuttora il teatro moderno genera quotidianamente.

Per la nostra « storia » ritengo sia sufficiente accennare ad alcuni principî nuovi e a molti « ripensamenti » sulla scenografia antica attuata con mezzi moderni, solo in quanto interessino la scenografia italiana e l'arte nostra.

È troppo comune il « vezzo » di ritenere che una grandissima parte dei nuovi problemi che si propone la scenografia contemporanea dipenda esclusivamente dalle scoperte della elettricità nel campo della luce e del movimento: ancora una volta ripeto che in nessuna forma d'arte una nuova « scoperta » ha creato un genere nuovo o ha rovesciato, rivoluzionandoli, quelli che sono gli elementi fondamentali dell'arte, che dipendono dall'anima umana che se pure si rinnova quotidianamente di fronte all'arte è sempre la stessa con i suoi eterni enigmi e i suoi divini sprazzi di luce.

Una scena d'amore che sul teatro greco si svolgeva di fronte alle semplici e colorite architetture teatrali elleniche e nel Rinascimento era commentata dallo scenario verdeggiante di un giardino « all' italiana », nel 600 scoppiava in canto riecheggiando per le arcate fantasiose delle scenografie dei Bibiena, nell'800 palpitava presso il muro diroccato d'un vecchio castello, battuto dalla luce lunare, oggi si svolge concitata sul desolato ponte d'un Transatlantico o si recita con voce tagliente, tra gli spigoli irreali d'un paesaggio di volumi geometrici, ma è sempre, pur tuttavia, una scena d'amore.

Un fatto storico indubbiamente importante è quello che, agli albori del nostro secolo, il problema della scenografia torna ad esistere e ad avere un suo posto nel mondo teatrale prima, poi nel più vasto mondo dell'arte e della cultura: chi pensava che uno scenario potesse applaudirsi o fischiarsi in pieno teatro, durante una rappresentazione, senza alludere minimamente alla recitazione o al canto dell'attore? Chi, nell'800, avrebbe detto che le polemiche più ardenti attorno al teatro non si sarebbero accanite attorno ad una nuova musica ma, invece, per lo scenario plastico o pittorico, per le luci o per i colori, per il palcoscenico unitario o per quello multiplo?

Oggi si parla invece di questo: esistono piccoli teatri d'avanguardia, dove si esperimentano i nuovi ritrovati della scenoplastica, in piena attuazione e non soltanto sulla carta o, peggio, a parole, nella bizzarra conversazione notturna di due artisti: oggi, infine, nella maggior parte degli spettacoli veramente « moderni » la scenografia, sia essa pittorica o plastica, di teatro all'aperto o « trogloditico », si impadronisce del dramma o dell'opera musicale servendosene come trama per le interpretazioni essenzialmente figurative.

Il nuovo interesse per i problemi dell'allestimento teatrale ha molte ragioni e, nella

sua origine, nasce dal rinnovato spirito critico del nostro tempo che, nei campi dell'arte, facilmente ripensa sul passato e polemizza sul presente piuttosto che lasciare allo spirito creativo il naturale, primordiale sbocco verso l'attuazione della pura fantasia.

Le principali tendenze moderne del teatro contemporaneo, soprattutto nel campo della scenografia, hanno trovato affermazioni importanti all'estero e, solo in un secondo momento, in Italia: questo non perchè i nostri artisti, scenografi e direttori di spettacoli siano sordi all'importanza del problema, ma spesso per ragioni esterne che in gran parte dipendono dai mezzi messi a disposizione per l'arte scenica e, di conseguenza, dalla manifestazione più chiara delle innovazioni scenografiche delle quali moltissime, anche tra quelle che passano come intuizioni straniere, trovano nell'oggi o nel passato precisi riferimenti nell'ignorata opera degli artisti italiani.

In Francia, assai più in Inghilterra, in Germania e moltissimo in Russia, i problemi scenografici subiscono nel nostro tempo una moltiplicazione addirittura incredibile.

Il secolo si apre con due affermazioni contrastanti che si possono riassumere nei nomi di Gordon Graig e Leone Bakst. Le due tendenze sono assolutamente contrastanti: esse si rivolgono apparentemente al « teatro » in genere, ma in realtà, anche a giudicare le due forme dalle conseguenze apportate esse si distinguono nettamente.

Gordon Graig, che nel 1896 rinunciò alla sua attività di attore e maestro di scena per occuparsi quasi unicamente di problemi di scenografia, ha vissuto a lungo in Italia, si è profondamente interessato dei problemi della scenografia italiana classica e barocca, è autore di importanti saggi critici sulla messinscena.

Egli in fondo, nel modo di presentarsi i problemi nuovi della scenografia, resta sempre l'antico attore che considera l'interesse della recitazione (anche figurativamente parlando) come quello principalissimo a cui tutto, in teatro, non solo deve essere sottomesso ma deve legarsi strettamente.

A questo proposito bisogna proprio qui affermare che, dal 700 in poi fino ad oggi, non s'era avuta mai la necessità imperiosa di costituire finalmente, nello spettacolo teatrale, « una unità » la quale non sia semplicemente intonazione o armonia elementare del « quadro » scenico, ma formi invece una compagine saldissima ma nello stesso tempo mobilissima, (tale cioè da seguire e interpretare le varie fasi dello spettacolo), sicchè lo spettatore, avvinto, trascinato, conquistato dallo spettacolo abbia la sensazione, terminato questo, d'aver peregrinato in un altro mondo nel quale egli stesso è stato « attore » più che semplicemente spettatore.

Il concetto chiaro della vita unitaria del fenomeno teatrale non si è mai avuto così vivamente e nitidamente dagli spettacoli antichi ad oggi come appunto ai nostri giorni. Lo spettacolo dell'800, con la sua preponderante e prepotente energia musicale o drammatica, avvinceva solo con questi elementi lo spettatore il quale, d'altronde, per i gusti del proprio tempo riteneva sufficiente che a sfondo del dramma o della tempesta musicale fosse posto, quasi a suggerimento, un quadro all'incirca intonato all'epoca in cui si svolgeva « il fatto ». Quanto alla possibilità di dare al momento musicale o drammatico una maggiore e molteplice vita profonda, il fenomeno era assai raro e forse può limitarsi, per allora, alla grande figura di Riccardo Wagner, il quale, per i suoi ideali fondamentalmente « umanistici » e culturali, sentiva più di ogni altro il bisogno di riassumere in una sintesi neo-ellenica le varie affermazioni del teatro.

Nella nostra scenografia ottocentesca, sopratutto in quella di intonazione «romantica», lo scenario è quasi sempre un quadro e come tale, salvo poche eccezioni, immobile e prevalentemente « illustrativo » di fronte alla musica o alla recitazione: sono rarissimi i casi in cui l'elemento più vivo del teatro (specialmente prima dell'applicazione delle luci colorate) e cioè « il colore » applicato pittoricamente, abbandonando il proprio valore in rapporto al solo scenario, si mette all'unisono con le fasi del dramma che si rappresenta.

Per questa rarità ho creduto di segnalare

soprattutto alcuni scenari italiani della seconda metà dell'ottocento, nei quali se pure qualche manchevolezza d'insieme permane, un'opportuna macchia di colore: sia esso il cortinaggio d'un padiglione sul primo piano, una casa fortemente illuminata, la sanguigna macchia d'un drappo in un « interno », richiama alla fantasia più che all'occhio dello spettatore il momento della tragedia.

Gordon Graig intese squisitamente i rapporti tra scena e recitazione: tanto da spingere le sue teorie ad eccessi di negazione dei valori « decorativi » dello scenario e fino a giungere all'annientamento della scena come « costruzione » o ambiente attuato plasticamente.

Nello scenario, secondo le idee del Craig, tutto confluisce verso la rappresentazione del momento drammatico « in sè stesso » potenziato al massimo e interpretato persino da una « supermarionetta » che dovrà sostituire l'attore considerando « più naturale per l'uomo crearsi, fabbricarsi uno strumento col quale possa esprimere ciò che vuol dire », piuttosto che « valersi della propria persona *imperfetta* ».

La scena, secondo Craig, deve essere « semplice », nè distrarre l'attenzione dello spettatore: compito dello scenario è di concentrare sempre più l'attenzione, per mezzo di una armonia figurativa tra scena, mimica e parola.

La creazione dello scenario, secondo il Craig, deve essere posta sullo stesso piano della creazione artistica e cioè rappresentare l'interpretazione del dramma secondo lo scenografo. L'elemento « colore », secondo Craig (che in questo è stato molto ascoltato e seguìto dagli scenografi moderni), non ha più un valore di per sè stesso o in rapporto al senso decorativo, ma sarà un colore che dovrà « suggerire » più che « attuare » e soprattutto dovrà creare l'atmosfera entro cui si muove il dramma. È questo, all'incirca, il concetto del « colore-stato d'animo » portato sulla scena.

E Craig, a cui non sono sfuggiti neppure i più sottili problemi della scena, immagina costumi, disegna scenari e dà consigli per la recitazione con una originalità e una sensibilità veramente mirabili: per lui la « scenografia » è semplicemente « tutto ciò che si vede compresi i costumi e le luci ».

Infatti in ogni grande scenografia dei secoli trascorsi, l'aspirazione alla sintesi dei varî elementi pittorici e mimici del teatro è sempre evidentissimo; tuttavia, negli scenari di Gordon Craig troppi sono i sacrifici che la scenografia deve fare in omaggio alla « intimità » del dramma, e basta sfogliare alcuni dei bozzetti del grande scenografo per convincersi che la sua è una scenografia limitata, per lo meno ad un certo tipo di rappresentazione o che, sacrificando lo scenario a sottolineare o a creare l'atmosfera del dramma, egli stabilisce un tipo di scenografia del tutto particolare, fatto di forme semplici: quasi sempre velari che scendono verticalmente contro masse prevalentemente orizzontali: volumi quadrangolari illuminati da luci fioche e concentrate che s'addentrano verso il fondo della scena sulla quale si ritagliano, più come ombre apparse o spettri luminosi: gli attori.

La scenografia dei drammi « shakespeariani » ebbe da lui un'impronta personalissima, l'« Amleto », alcune scene del « Re Lear » o quelle veramente agghiaccianti del « Macbeth » sono indimenticabili affermazioni di un'arte pensosa e profonda. Tuttavia la nostalgia per la nostra grande pittura di scena e architettura teatrale di tipo barocco, molto spesso sensibile negli scritti di Gordon Craig, fa sentire come, appunto, la sua scenografia respiri un' aria piuttosto chiusa, nè infatti, uscendo da drammi di carattere essenzialmente « suggestivo », lo scenario di Craig è all'altezza delle sue aspirazioni.

Leone Bakst è all'opposto: da lui la scenografia moderna ebbe di nuovo, in maniera esasperata, il gusto per il colore inteso in maniera essenzialmente « decorativa », squillantissimo, prepotente, dominatore sulla scena.

In questo i grandi scenari italiani del 600 dettero a Bakst indimenticabili consigli. La scenografia di Bakst ha avuto nel nostro tempo enorme fortuna, appunto come reazione alla tiepida fantasia mostrata dagli scenari dell'ottocento e alla mortificazione delle scene « intimiste » di Gordon Craig.

Univ. of Arizona Library

Bakst è un genio selvaggio: innamorato del colore come tutti i russi e gli slavi in genere, egli immagina sempre lo scenario come un grande tessuto o una stoffa popolaresca dove le tinte giuocano tra loro in maniera assai spesso contrastante e dove i volumi costruttivi dello scenario si piegano obbedienti, in larghe spirali o s'irrigidiscono in basse e tozze colonne per lasciarsi rivestire delle tinte più smaglianti.

Il brusco taglio dello scenario che assai spesso è occupato per metà da un cortinaggio di sghembo o da qualche mostruosa divinità orientale, sono « trovate » assai note al nostro seicento, come quella di considerare la massa degli attori (soprattutto dei ballerini) come un elemento essenzialmente « coloristico » che si innesta volta a volta nello scenario o per simpatia o per contrasto coloristico.

Se, di proposito, non ho accennato (parlando degli scenari del 600) al valore che ebbe nella scenografia barocca il costume teatrale, è stato unicamente per non potermi fondare sull'elemento « colore ». Se, infatti, con la scorta di numerose riproduzioni, si può giungere ad immaginare quale fu la fantasiosa affermazione del costume sulla scena del 6 e 700, assolutamente lontana resta sempre la memoria di ciò che fu l'enorme valore coloristico del costume nel teatro barocco.

Bakst, divenendo ben presto lo scenografo « tipico » di quella grande affermazione moderna che furono « i balletti» russi, ebbe il grande merito di riportare la scenografia ad uno splendore e ad una ricchezza, quale certo nell'ottocento non aveva mai raggiunto.

S'intende che una pittura scenica della natura di quella di Bakst (che ebbe assai maggiore risonanza di quella di Craig) è soprattutto destinata ad un teatro « decorativo » in cui la mimica, la coreografia, infine al massimo grado la musica creano l'atmosfera principale. Anche il dramma, svolto innanzi ad una scenografia del tipo di quella di Bakst, assume un valore direi quasi « pittorico » e indubbiamente assai interessante, ma alcune affermazioni del teatro moderno, che si svolgono più sottilmente e che quindi hanno necessità di un ambiente scenico più intimo, trovano negli scenari di Bakst un mondo troppo chiassoso e non confacente alla propria natura. Sulla linea di Bakst sono (più o meno vicini a lui) il Benoit, il Fedorovsky, Sadko e, in un certo senso, lo stesso Larionof e la Gonciarova. In Italia un poco tutti gli scenografi di tendenza coloristica, anche senza accorgersene risentono di Bakst, ma in loro, quando sono veramente artisti, di fronte agli scenari di Bakst reagisce il sentimento tradizionale, essenzialmente « pittorico », che nella grande scenografia dei secoli XVII e XVIII aveva affermato sè stesso in maniera così mirabile.

Il colorismo degli scenari di Bakst e di tutta la scenografia russa trova rispondenza (per quanto concentrata in brevissimi attimi) anche nel moderno « teatro d'arte » di Dolinof, nel quale il sintetismo degli scenari e l'impressione scenica concentrata al massimo non abolisconо la naturale disposizione coloristica tipica degli Slavi.

In Italia, soprattutto il teatro dannunziano, e in questo le opere più largamente « decorative » dove nelle stesse parole di così preziosa ed esuberante materia s' intravede nel poeta la ricerca di una materia densa di colore, trovò negli scenari alla maniera di Bakst uno stupendo commento: in realtà solo da certe note di puro colore che Bakst rimise in onore nella scenografia, il timbro del teatro dannunziano risulta giustamente sottolineato.

Lo svizzero ADOLFO APPIA, nella linea di sviluppo di Gordon Craig, si pone piuttosto il problema di ottenere una costruzione scenica adatta a far risaltare la dinamica del corpo umano e soprattutto delle masse degli attori considerate come il tramite tra la sensibilità del pubblico e i valori astratti del dramma.

Sostituendo al tradizionale « fondale » prevalentemente dipinto su di una sola superficie, uno scenario in rilievo sul quale le luci possono creare giuochi nuovi e arditi, egli intese unificare ancora una volta l'attore e la scena sostenendo che non si possa illuminare ugualmente una superficie piana (con illusione di profondità) e un corpo saldamente costruito e mobile come l'attore o le masse degli attori.

Lo stesso Appia, immaginando gli scenari specialmente per i drammi « wagneriani », cercò di attuare il suo sogno di euritmìa e di intonazione fondandosi soprattutto sulla « suggestione » che la scena produce sugli spettatori.

Un altro oppositore energico del « naturalismo » ottocentesco è MAX REINHARDT, il quale fin dal 1908 aveva tentato di introdurre le cosiddette « luci psicologiche » sul teatro russo e anche prima aveva bandito la necessità di rinunciare ai pretesti di realismo scenografico a tutto vantaggio della forme essenziali della costruzione scenica in rapporto: sia alla suggestione da esercitare sugli spettatori, che in relazione al momento drammatico da interpretare. Il contrasto luministico per Max Reinhardt e Scriabine si identifica in un certo senso con il « colore-stato d'animo » ma, senza giungere alle idee ben più robuste del nostro Ricciardi, si limita a considerare i rapporti tra le varie arti che confluiscono nel teatro.

E qui dovremmo ingolfarci in una infinità di questioni, in gran parte teoriche ma che trovano coraggiosamente la loro rispondenza nel campo pratico e che entrano nel vivo del problema scenografico, ma sono tuttavia motivo di discussione e di polemica. Perciò, anche per un naturale bisogno di una « boccata d'aria » veniamo rapidamente a parlare d'un altro fenomeno importantissimo per la storia della scenografia: IL TEATRO ALL'APERTO.

***

Fino dalla seconda metà dell'ottocento, soprattutto per opera di archeologi o di studiosi appassionati di letteratura greca, si era tentato di riprodurre il dramma classico greco all'aperto, sul palcoscenico antico momentaneamente sistemato con aggiunte minime di costruzioni in legname, nella suggestiva atmosfera creata da qualche teatro classico ancora oggi conservato: sui primi del nostro secolo i tentativi continuarono un po' da per tutto: ad Atene, Oranges, Nimes, Fiesole e, finalmente, a Siracusa, Ostia, Agrigento e al « Licinium » di Erba.

Fino alle rappresentazioni siracusane, e precisamente sino al 1914, quando fu rappresentato per la prima volta l'« Agamennone » di Eschilo, possiamo dire che queste rappresentazioni all'aperto non interessarono la « scenografia » ma costituirono dei tentativi più o meno felici nel campo drammatico, mimico, e appartennero prevalentemente al movimento di rinnovamento degli studi sul dramma antico che aveva una ragione d'essere come ritrovamento spirituale di fonti pure, anche nel campo letterario, troppo sovente immiserito dalle tendenze « realistiche » dell'ottocento. Mentre il fenomeno dell'arte dannunziana e prima ancora la lirica d'un Carducci e d'un Pascoli giovavano profondamente allo spirito italiano come richiamo ad una sorgente sempre viva, profondamente « idealistica »: la poesia greca; il teatro sentiva il bisogno di trasportarsi nuovamente in ambienti non più chiusi: ma in piena luce, sotto la volta immensa del cielo, in contatto con il paesaggio e in « simbiosi » con la natura.

Tutto ciò portava a ritrovare anche quella « suggestione » di cui i greci si giovarono più di quello che a noi sembra, formata dall'« imprevisto » che nasceva dal sempre variante aspetto del paesaggio durante il procedere dello spettacolo: e forse la « catarsi » del dramma greco, con il chiudersi placido ma tragico del dramma doveva trovare nella sera che scende come un velario sulle sofferenze del giorno, la rispondenza più piena e la maggiore suggestione sull'animo degli spettatori.

Riportare il dramma antico, dopo il fittizio isolamento (o meglio « imprigionamento ») subìto nell' ottocento, quando lo spettacolo avveniva unicamente al chiuso, riportarlo, dico, sull'energica linea delle montagne, contro la spalliera verdissima d'un colle o di fronte all'immenso mare da cui sale, con la brezza, l'odore salso, a rinforzare e a concretare i versi eterni dei grandi poeti greci, significava assumere una delle più grandi responsabilità che una generazione si sia mai proposta.

Dal criterio archeologico, che organizzò le prime rappresentazioni classiche (con l' immancabile ricostruzione del tempietto o « reg-

gia » nel centro, e il numero dei gradini come si ricavava da Vitruvio), passare finalmente nel mondo dell'arte, con il vivo desiderio di ridare anche figurativamente uno stile alla rappresentazione dei drammi antichi, voleva dire rovesciare quasi completamente questi primi tentativi di teatro all'aperto e tornare daccapo. Il teatro all'aperto si fonda su elementi del tutto nuovi dei quali non si valeva il teatro antico.

Portata la scena decisamente in contatto con la natura, in qual modo sarà possibile stabilire dei rapporti di convivenza tra l'immenso paesaggio circostante, il cielo incombente, la musica dei boschi, persino il canto lontano dei contadini, e questo mondo ideale e pure concreto, che è il « dramma » con le sue eterne esigenze di raccoglimento, isolamento, concentrazione?

Le difficoltà di un allestimento all'aperto nascono infatti da poco e sono solo da pochi anni sentite vivamente dagli scenografi: chi non voglia rinunciare al prezioso (e pure pericoloso) ausilio del paesaggio e della natura circostante, deve esaminare (con la stessa accuratezza con la quale lo scenografo dei teatri « al chiuso » fa per le luci, i colori e le esigenze della meccanica teatrale) il palco, lo sfondo reale e lo sfondo costruito, le luci artificiali in rapporto a quelle del giorno e della notte.

Con questi problemi a base del nuovo teatro all'aperto, sorsero importantissime manifestazioni delle quali la più notevole è la « scenografia all'aperto » di Duilio Cambellotti al teatro di Siracusa e talvolta in quello di Ostia.

Ma prima di parlare, diffusamente come merita, di questo nostro scenografo che ha portato nella messinscena del teatro all'aperto una concezione profondamente originale, ricordiamo le molte rappresentazioni ugualmente « all'aperto » che avvengono abitualmente in Italia, dove le condizioni del clima più facilmente portano gli organizzatori di spettacoli a sfruttare le preziose risorse della scenografia all'aria libera.

105 a b Ricordo soprattutto, a mo' di esempio, le nobili e grandiose scene dell'architetto E. FA-
106 a b GIUOLI per l'Arena di Verona.

Quelle per l'« Aida », per il « Parsifal », una monumentale scenografia per il « Sansone e Dalila », infine la grandiosa e pittoresca scena per il secondo atto della « Turandot ».

In questi scenari, come in altri moltissimi che si potrebbero citare, di intelligenti scenografi e architetti italiani, ciò che maggiormente si sfrutta è la possibilità d'un grandioso scenario « costruttivo » con largo uso di luci artificiali proiettate violentemente dal basso o dai lati della scena in modo da far staccare vivacemente le prospettive sceniche sullo sfondo del cielo di sera o di notte.

Non ci si avvede tuttavia che, a parte i vantaggi, eminentemente pratici, di potere eseguire grandiosi spettacoli all'aria libera, nella frescura delle notti estive, questo è infine un trasportare quasi per intiero la scenografia del teatro « al chiuso » in quello « all'aperto ».

L'eccessivo uso di luci artificiali reso necessario per far risaltare lo scenario nel buio della notte, se può creare interessanti effetti atti a rendere monumentale anche la più misera scena, per la sola magia dei violenti colpi di luce ottenuti con i potenti riflettori moderni, tuttavia abolisce qualsiasi risorsa che nasce dalla luce del giorno che si trascolora col procedere del tempo, e dagli sfondi naturali offerti dalle linee del paesaggio.

Non si parla qui, beninteso, di quelle rappresentazioni occasionali che pure con tanto gusto sono state organizzate in giardini, parchi, antiche ville dove ancora rimane qualche traccia di piccoli « podii » costruiti all'aperto, nel Rinascimento, per le rappresentazioni boschereccie o per riesumare qualche antica commedia: sarebbe lunghissimo accennare anche a questa che pure è una delle caratteristiche forme del teatro contemporaneo.

Un grande teatro all'aperto, quello che affrontò i maggiori problemi fu indubbiamente quello siracusano, nel quale la felice accolta di uomini di cultura, di gusto con artisti di grande importanza, produsse uno dei più geniali saggi scenografici moderni.

Anche al Palatino, in varie riprese, si tentò qualcosa di simile ma in ambiente più ristretto e nelle scene costruite dall'architetto Pietro Aschieri per « l'Edipo re » avemmo un nobile

saggio di ciò che può produrre la costruzione di veri edifici con materiale facilmente applicabile, in stretta armonia con le rovine romane e gli alberi del colle.

Ma DUILIO CAMBELLOTTI (nominato il quale la nostra mente ritorna alle maggiori suggestioni avute dal teatro all'aperto) mostrò di affrontare gradatamente i maggiori problemi del teatro classico risolvendoli di anno in anno sempre più felicemente a cominciare dall'« Agamennone », le « Coefore », l'« Edipo Re » per terminare ad « Antigone » e ai « Sette a Tebe » (dove la monumentalità dello scenario raggiunse il massimo) infine alla « Medea », al « Ciclope » e alle « Nuvole » che rappresentano le ultime forme della scenografia del teatro classico all'aperto.

All'inizio della scenografia del teatro siracusano, erano vivissime ancora le preoccupazioni di carattere « archeologico » seppure non in senso assoluto, essendovi alla direzione un uomo che alla cultura profonda unisce intelletto d'artista: Ettore Romagnoli; in realtà, però, lo stesso scenografo non aveva ancora intuito i rapporti profondi che corrono tra paesaggio e dramma, nè aveva tentato di trasformare sostanzialmente le quinte in rovina dell'antico teatro adattandole coraggiosamente alle esigenze del dramma.

Così nel bozzetto per « Edipo Re » (uno dei primi scenari costruiti) le masse in un ritmo piuttosto monotono si accompagnano con grandiose sculture che nulla hanno a che vedere con la profonda austerità, sia dell'ambiente circostante che della natura del dramma.

Dove l'arte di Cambellotti afferma completamente sè stessa è nel grandioso scenario per « Antigone » e « i Sette a Tebe » maestosamente bloccato contro il cielo con un ritmo di torri a motivo arcaico.

Le masse fondamentali di questo scenario nascono, come ormai tutta l'architettura scenica per il teatro all'aperto, da necessità « essenzialmente teatrali » che il mondo classico impone: possibilità di nascondere e quindi far comparire all'improvviso grandi masse di folla che popolano l'austera e desolata scena, assoluto bisogno di creare (o meglio, *sottolineare*) le profondità spaziali create dalla natura stessa dei luoghi: e quindi improvviso rimpiccolirsi di costruzioni, varietà di masse che pure non debbono raggiungere il pittoresco moderno del teatro « chiuso » perchè sarebbe in completo contrasto con la grandiosità del paesaggio circostante, infine imponenza di masse semplici, abolizione del particolare e una natura di costruzione che sta tra la roccia e le mura ciclopiche.

L'importanza che questo scenario dà alla vivace massa della folla è mirabilmente dimostrata da uno schizzo che lo stesso scenografo ha eseguito durante una rappresentazione: un gruppo di donne scarmigliate si precipita fuori delle mura a implorare attorno agli immobili, ironici Dei di legno dipinto o di bronzo. La folla delle donne imploranti (che ritmicamente si accasciano, come Marie presso la croce, levando le braccia scarnite tutte verso la divinità) s'arresta attorno alla rozza base degli Dei come una momentanea ondata, immobilizzata dal gesto energico d'un artista: e credo davvero che siamo assai vicino allo spirito del dramma greco, al « pathos » classico, in questo che non è se non uno dei moltissimi effetti che dalla sintesi delle masse umane con la scena, nella libera atmosfera italiana si possono raggiungere. 107 *b*

Ma il teatro antico, ed anche le esigenze « dinamiche » del nostro gusto impongono la necessità di trovare anche nel teatro all'aperto il modo di cambiar la natura dei luoghi rapidamente, sia nello stesso spettacolo che in spettacoli successivi, in forma di « trilogie ».

Il teatro greco, secondo l'intuizione di Cambellotti potrà raggiungere anche questo: esempi di questa interessantissima maniera scenografica, fondata sullo sviluppo di larghe masse, architetture e roccie, alcune delle quali immobili, altre mobili su carrelli o facilmente costruibili sul posto, sono i tre scenari per « Medea », « il Ciclope », le « Nuvole ». Per questi spettacoli lo scenario è immaginato nella sua struttura fondamentale sempre lo stesso, ma alcuni elementi mobili creati con la sovrapposizione di un elemento innanzi all'altro cambiano totalmente l'aspetto del palco, con 112 *a b* 113 *a b*

la sua scena a seconda dello spettacolo. Nè questo sistema toglie grandiosità alla rappresentazione, giacchè due grandi quinte di materiale costruttivo, liscio e semplice, poste lateralmente, concentrano l'occhio del pubblico verso la scena oltrechè contribuire all'opportuno mascheramento delle masse e alla risonanza delle voci degli attori i quali, invadendo la scena dall'interno e ponendosi ora sulla gradinata centrale, ora sul piano, d'improvviso vivificano lo scenario e si pongono in perfetta armonia con l'ambiente circostante.

Si potrebbe obbiettare che, sovraccaricando di nuovi elementi il palcoscenico del teatro all'aperto, si viene a diminuire la bellezza e la naturalezza dello spettacolo, in rapporto con il paesaggio.

Ma non è affatto giusto perchè, mentre è sempre enorme la suggestione dell'effetto creato dal modificarsi delle ore durante la recitazione e dalle voci diffuse attraverso l'aria libera invece che nel teatro chiuso, gli elementi aggiunti d'altronde sono intonati con l'ambiente e costruiti gracilmente, di poca profondità e *vivacemente colorati*: giacchè finalmente s'è compreso ciò che ancora in architettura è poco sentito, e cioè che il grande paesaggio italiano, nella sua larga stesura di piani verdeggianti o nella molteplice colorazione delle sue roccie, richiede semplici superfici colorate, vivacemente accostate, a commento e in contrasto delle grandiose masse degli edifici maggiori, dominanti con la loro mole e con la preziosità delle grandi membrature costruttive.

Un esempio ancora dello scenario ravvivato dal commento delle masse in movimento si ha
114 nello scenario per la « Medea », e per « Le nuvole » dove, con felice intuizione il Cambellotti pose coraggiosamente al centro, come sfondo un paesaggio « pompeiano » di casette
117 inverosimili, piccole come scatole, gaie come
a b il vestito di un arlecchino, e assolutamente degne dell'ironia aristofanesca.

Un ultimo esperimento, non ancora tentato sul teatro classico all'aperto, ma già studiato dal nostro scenografo, è quello della creazione di una grandiosa scalea, al centro della scena, limitata da due quinte costruttive, e sulla quale liberamente ma con vero « stile teatrale » potranno muoversi le masse dei personaggi salendo e scendendo a varie altezze, con opportune disposizioni di piani inclinati e corridoi mascherati nei quali potranno muoversi mostri fantastici (soprattutto « Gerione ») o apparizioni divine su carri simbolici.

In quest'ultima forma lo scenario all'aperto assumerà un valore estremamente « schematico » in cui il massimo rilievo viene dato dalle masse dei personaggi e dai colori dei loro vestiti: temo però che, nonostante l'originalità della « trovata » che nasce dal vivo desiderio di semplificare sempre di più la scenografia all'aperto, (anche e assai maggiormente di quello che non fecero i greci così abili « macchinisti » del resto), il dramma antico, debba essere sempre e soprattutto vivo per il contrasto tra l'uomo e la natura, mentre il Destino incombe su tutte le cose create.

Infine quando fu applicato nello scenario del « Giulio Cesare » di Corradini, ad Ostia, un sistema di luci violente e spostabili, s'ebbe un importante saggio di compenetrazione di allestimento scenico « teatrale » al chiuso, con il teatro all'aperto. Le luci venivano gettate ora su l'una ora su l'altra parte dello scenario *costruito*, rendendo così possibile il cambiamento della scena ambientale (il « Campo di Cesare », « il Rubicone », « il Senato ») soltanto con l'illuminazione *parziale* dello scenario. Tutto ciò è assai importante.

Ma Duilio Cambelotti ci ha dato, oltre l'esempio dei primi, originali spettacoli all'aperto, anche buoni saggi di scenografia pittorica, nella quale il suo ingegno multiforme, seppe esprimere soprattutto la passione per i volumi regolari e per il colore coraggioso, essenzialmente decorativo, atto a sottolineare l'effetto eminentemente « costruttivo » dello scenario.

Non sono conosciuti due dei bozzetti per la « Norma » e « l'Aida » (scenari destinati al « Teatro dell'Opera » in Roma, per la stagione 1929) e alcune nobili scene per « Dafni » del Maestro G. Mulè, che purtroppo perdettero nella realizzazione scenografica alquanto del loro valore.

È suo infine l'allestimento scenico del « Nerone » di Boito nella versione data a Roma nell'inverno 1929, per quanto gli scenari stessi fossero direttamente ispirati alla scenografia ottocentesca d'un Ferrario o d'un Pogliaghi.

***

Tra i pittori-scenografi che hanno pieno diritto, per la loro originalità, ad esser ricordati, figurerebbero parecchie diecine di artisti valenti, tutti desiderosi di fare le cose seriamente, in materia così delicata.

Camillo Parravicini inscenò il « Gianni Schicchi » nella stagione 1929 al Teatro dell'Opera, così la « Tosca », l'« Andrea Chenier » e il « Barbiere di Siviglia », quest'ultimo con molto gusto d'ambiente.

Notevole è anche qualche scenario di Alessandro Magnoni e quelli del Benois. Il Magnoni, con spirito forse un poco « narrativo », creò gli sfondi per il « Fra Gherardo » mentre un giovane e promettente scenografo, forse eccessivamente « livresque » e raffinato, E. Cito-Filomarino, creò pittoreschi bozzetti per « il Gobbo del Califfo » nella stessa stagione.

Di E. Cito-Filomarino ricordo ancora due schizzi scenografici « scena wagneriana » e scenario per « Turandot » ambedue largamente influenzati da Gordon Craig, per lo sviluppo delle linee verticali e il predominio di masse regolari e monotone, ma non prive di buon gusto.

Pieretto Bianco, come scenografo, resta sempre il gustoso pittore della laguna sorpresa negli angoli minori, in giornate sventagliate e ricche di spunti impressionistici.

Gli scenari di Pieretto Bianco possono essere goduti come pittura, anche di per sè stessi, quando non s'intonano pomposamente a grandiosità non troppo aderenti al carattere dell'artista: ne ricordo due, tra i moltissimi fatti recentemente per la « Scala » di Milano, per il teatro « Costanzi » e per il « Teatro dell'Opera ».

Ambedue sono bozzetti a tempera per le scene de « La bella e il mostro » fiaba musicale destinata ad una esecuzione alla « Scala » di Milano: migliore dei due quello per il primo atto, (scena seconda), rappresentante « il campo » reso in maniera del tutto pittorica, 115
senza preoccupazione di semplificazioni strutturali o schematiche.

Infinito sarebbe il numero dei giovani e vecchi scenografi italiani da ricordare per i loro tentativi o per le attuazioni interessanti di bozzetti e scenari prevalentemente, ancora, pittorici: preferisco tacerne in una « storia » che vuole più che altro essere un riassunto sintetico degli andamenti principali della scenografia italiana, e perciò non si preoccupa di fare completi elenchi di nomi o investigazioni minute intorno alla data di nascita o di morte dei singoli scenografi nostri.

E, per tornare ai tentativi, finalmente italiani, nel campo della scenografia modernissima, come dimenticare il nome di Achille Ricciardi che, se non fu uno « scopritore », fu però un vero innovatore, per lo meno in teoria, giacchè non ebbe che un breve campo di possibilità d'attuazione?

Il Ricciardi fu uno spirito inquieto e ricchissimo di idee, convinto di alcune intuizioni fondamentali, scrisse pagine interessanti e nuove sul problema della messinscena e le sue teorie si riassumono nel cosiddetto « teatro del colore » che, secondo il Ricciardi, consiste nello spostamento del nodo principale della scena, dal campo auditivo a quello cromatico: la parte significativa del teatro, non sta nei singoli fatti, ma nel « colore » che sovranamente domina, in maniera sinfonica che da qualcuno è stata paragonata a quella della musica di Riccardo Strauss, ogni elemento del dramma.

Il teatro del colore tutto sintetizza in questo elemento che, di natura lirica per eccellenza, viene applicato con la maggiore libertà e fantasia, non più come « simbolo » di un personaggio o d'una azione, ma avvolgente e insinuante come « atmosfera » del momento drammatico.

Di qui, evidenti contatti con il campo musicale che la sensibilità, pur raffinata, del Ricciardi non ebbe modo di portare in fondo.

Qualche affinità con il teatro all'aperto, ma

tuttavia strettamente connesso al movimento cubista e costruttivo dei teatri d'avanguardia, è il « tetiteatro », curioso palcoscenico co-
118 struito su di un lago, con giuochi di masse,
b prevalentemente statiche, sulle quali mobili luci e riflessi di queste nell'acqua, a sera, produrrebbero effetti fantastici, destinati più chiaramente a « balletti », spettacoli coreografici e pirotecnici, che non a drammi, per quanto l'introduzione del grande specchio d'acqua su cui le forme illuminate si riflettono possa stimolare anche l'ingegno d'un musicista, per il carattere fantasioso degli effetti che si potrebbero raggiungere: questo sogno scenografico del MARTINI ebbe qualche risonanza, ma non fu applicato.

Resta ancora qualcosa da dire sul « teatro sintetico » prevalentemente futurista di E. PRAMPOLINI, FORTUNATO DEPERO, e, soltanto in parte, di VIRGILIO MARCHI, che tuttavia se ne differenzia.

Il Depero è autore del palcoscenico mobile, richiesto dall'entusiasmo con cui egli applica le sue idee dinamiche nel movimento delle masse di danzatori in costumi squillantissimi.

Assai complesse sono le idee svolte dal Prampolini e dal Marchi circa la necessità di un teatro prevalentemente « volumetrico » e necessariamente libero, sia nell'interpretazione che nell'attuazione « costruttiva » degli scenari in gran parte mobili e vivacemente colorati.

Tutto ciò, in parte, deriva dalle idee sull'architettura espresse da V. MARCHI (che quindi trovano migliore attuazione nella scenografia che non in natura) e andrebbe visto e discusso, come si dice « in separata sede » principalmente in rapporto con i risultati « pratici » fino ad oggi ottenuti. Tuttavia Virgilio Marchi, in un campo di scenografia ancora incerto tra il decorativo e l'architettonico-dina-
122 mico, ha creato bozzetti di scena e attuazioni
b assai importanti. Di lui ricordo una schematica scena per la « Cleopatra » e due scenari
120 pirandelliani, di cui, quello per « Enrico IV », ricco di carattere araldico e profondamente suggestivo.

Infine, ancor più recentemente, la sua vivissima fantasia lo portò ad immaginare per una scena dell'« Italiana in Algeri » (eseguita a Parigi) un complesso architettonico in prospettiva del « sotto in su » nel quale gli assi d'un colonnato illusorio si staccavano dal primo piano della scena come in un soffitto di Andrea Pozzo o di Tiepolo, spostando del tutto i piani della scena tradizionale.

Ma dove l'ingegno di Virgilio Marchi si traduce in maniera veramente schietta e dimostra le possibilità di una scenografia prettamente «italiana» sorta dalla aderenza al contenuto del dramma ma vivificata profondamente dal gusto pittorico individuale dell'artista, è nella scena per un dramma di Pirandello, d'un effetto davvero indimenticabile: la « Nuova colonia ».

Dietro uno scaglione di roccia, largamente costruito appaiono due grandi vele di paranze, su di un cielo scialbo: sulla destra una casettaccia a sghimbescio, tutta pretenziosa con i suoi colori stridenti e con la sua porta d'un verde «arrabbiato». Tutto ciò, incorniciato da quinte rocciose, eseguite alla brava, come dei panneggi di secondaria importanza: immagino qui volentieri gli attori di Pirandello, così torturati di problemi psicologici e filosofici, in contrasto con la prepotente semplicità di luoghi rupestri, che sanno di Sicilia o di Sardegna: d'Italia insomma, e immagino volentieri il lampo improvviso d'una di quelle frasi « primordiali » che nascono dall'umanità più profonda del grande scrittore, sposarsi con la fiamma di quelle due vele, questa volta davvero, sinceramente « simboliche » nella bella intuizione scenografica.

ANTON GIULIO BRAGAGLIA, il « troglodita » del « Teatro degli Indipendenti », il cavaliere errante del teatro d'avanguardia, è indubbiamente quegli che s'intende maggiormente di teatro, e sente più vivamente il problema della scenografia moderna.

Leggendo i suoi scritti, studiando gli spettacoli da lui diretti attraverso ormai un rispettabile spazio di tempo, con coraggio veramente ammirevole, ci si convince, attraverso le apparenze fallaci di una voluta leggerezza

reclamistica, che il teatro moderno italiano, non solo deve molto a lui, ma può attendersi dal suo ingegno fervidissimo molte sorprese.

Come in tutti gli uomini che si propongono cose nuove, egli è spesso contrastante con i suoi principî, talvolta incerto, ma spessissimo giunge felicemente in porto offrendoci in quell'inverosimile teatro sotterraneo « degli Indipendenti » ricavato nel vivo d'una rovina romana, saggi d'una novità davvero singolare al nostro tempo ricco, nel campo teatrale, di teorie e di baruffe, ma ben povero di attuazioni coraggiose.

Le idee di Bragaglia sono di una grande umanità e larghezza: potremmo chiamarle « comprensive » giacchè egli non si rifiuta recisamente a nessuna forma di messinscena, e, davvero libero da preconcetti, egli tende soltanto a « rendere » con mezzi plastici, recisi, vari, ogni teatro altrui, al quale egli si può aggiungere solo come interprete e « mago » di scena. Tuttavia, questa magìa scenica non appartiene al campo pittorico che in minima parte: egli è infatti un fautore dello scenario costruttivo, plastico, prevalentemente schematico e soprattutto un entusiasta del « dinamismo scenico ». Le sue « macchine » teatrali, per quanto in gran parte siano intuite o descritte ma non ancora applicate in un ampio allestimento scenico, rivelano in pieno che la messinscena contemporanea, del nostro tempo, del tempo del cinematografo che ci fa assistere al rapido spostamento da un ambiente ad un altro, al continuo sovrapporsi di fatti, di cose, di ricordi, mantenendo tuttavia chiarezza ed espressione e duttilità di svolgimento, esige il ritorno sul palcoscenico di meccanismi atti a produrre rapidamente tutto ciò che è necessario all'espressione d'un dramma vivo, mobile, moderno o d'una musica fatta di scorci grandiosi e di raffinate eleganze formali.

Dove il Bragaglia giunge, a mio parere, più in là del giusto nell'importanza della scenografia meccanica-moderna è nell'insistere sul fatto che questi « mezzi » moderni (luci, colorate, fluorescenti, libertà di movimento meccanico, palcoscenico multiplo ecc....) dovrà prima o poi *produrre* un rinnovamento. Il rinnovamento, se dovrà prodursi, avverrà solo dalla maturazione più profonda della vita contemporanea, nell'animo dell'artista, di questa vita presa tutta insieme o, sia pure, nei suoi scorci, ma raggiungendo quella potenzialità espressiva in cui ogni elemento destinato ai « mezzi» d'attuazione passa in secondo ordine, e tutto è sacrificato alla libera ed eterna espressione del mondo interiore.

Nè « gli ingegni » del Brunellesco, nè le infinite possibilità meccaniche della scenografia del 600, stimolarono alla creazione di nuove forme drammatiche: ma invece la povertà di attuazione delle primissime « sacre rappresentazioni » non impedì ai grandi poeti del 200 e del 300 di creare le più grandiose espressioni liriche che la nostra razza possa vantare.

Del resto, come per altri scenografi e architetti teatrali contemporanei (Achille Ricciardi, Prampolini, Marchi...) anche per Bragaglia e per suo fratello Alberto, si deve ricorrere agli scritti numerosi che hanno prodotto essi stessi nel campo della scenografia, per farci un'idea dei tentativi e degli ideali da raggiungere.

Mi limito, come è mio costume, a ricordare qui alcune delle più importanti scene del Bragaglia o eseguite sotto la sua direzione.

Di una estrema semplicità, ma anche molto suggestiva, riuscì una scena, quasi improvvisata dal Bragaglia stesso per « Un vigliacco » di Orio Vergani: i mezzi delle scene di Bragaglia, sono sempre limitatissimi per molte ragioni, e questa fu una delle sue scene più povere, ma anche più aderenti al soggetto: ci si vedeva soltanto un albero striminzito, una fontanina, una balaustra ed un fondale di cielo spiegazzato che aveva in sè, sorprendenti effetti di nuvolaglia. 123 *a*

Con intenzioni monumentali ed essenzialmente costruttive, egli realizzò invece uno scenario per « Sansone » di A. Spaini. La scena per una commedia di Mario Massa, fu invece ancora troppo legata ad un « cubismo » superficiale. Le ultime forme di scenario « volumetrico » aiutato nell'effetto dalla forte luce, raggiunge effetti più armonici: così nella « Antigone » e in un « Peristilio », il cui effetto è 123 *b* 125 126 124

aumentato dalla luce che giunge a piombo, contro il colonnato semplicissimo.

A parte e assai più interessante, sta la messinscena del « Don Chisciotte » rappresentato dal « Teatro degli Indipendenti » nel 1928. Come in gran parte degli scenari che si fondano
122 a su effetti coloristici oltrechè di volume, in questa messinscena bisogna notare soprattutto il gusto « del pittoresco » che si attagliava perfettamente con lo spirito dell'immortale opera di Cervantes, alla quale il Bragaglia, con sensibilità di direttore scenico veramente notevole, aveva saputo mantenere una profonda « serietà » nell'intimo di quelle che potevano sembrare piuttosto scene popolaresche o da marionette.

V'era una scena in cui Don Chisciotte e Sancio, sulle loro cavalcature di legno ritagliato e snodato, ballonzolavano innanzi ad un paesaggio di cavoli verdissimi, e nel moto, l'armatura di latta del magrissimo « cavaliere della trista figura » mandava lampi sinistri.

Dire che i ragionamenti corsi allora tra padrone e servo (in questo ambiente apparentemente bizzarrissimo) s'innestavano completamente entro la cornice grottesca, pure essendo le parole stesse di Cervantes, è affermare la pura verità, tanto armoniosamente e saggiamente avvenivano le interferenze tra moderno e antico in questa riuscitissima scenografia, prevalentemente « pittorica ».

***

Il teatro moderno, in relazione agli scenari, trova possibilità non comuni di esperimentare nuove forme scenografiche nei cosiddetti « teatri d'eccezione » in cui gli spettacoli sono necessariamente da considerare « abbozzi » di ciò che dovrebbe essere uno spettacolo e nel CINEMATOGRAFO il quale, per le sue esigenze essenzialmente « figurative », fin dall'inizio sentì il bisogno di staccarsi dal teatro: le prime scenografie per lo schermo, sorsero con il cinematografo, in stretta connessione con le tendenze « veriste » degli anni in cui si affacciò nella vita moderna questa nuova forma espressiva.

Come i primi attori del cinematografo sembravano impacciati o eccessivi, non essendosi ancora assuefatti alla particolare visione cinematografica, così l'ambiente era quello che poteva trovarsi con pochi mezzi, in gran parte dipinto, come fondali d'un teatro provinciale.

L'esperienza del paesaggio, delle grandi fughe e celebri cavalcate attraverso le belle colline italiane, dette agli scenografi del cinematografo il gusto per i grandi scenari all'aria aperta, fatti di materiale facilmente asportabile, destinati a sottolineare il paesaggio stesso e il movimento degli attori.

D'altronde anche il pubblico reclamava una maggiore libertà, originalità, una vita nuova nel genere cinematografico dal quale esularono lentamente i drammi a forti tinte, i romanzi ridotti e le scene sentimentali interminabili.

S'ebbe dunque la fantastica aspirazione alle ricostruzioni romane, con grandiose strutture in cemento e tela, vere città artificiali in cui artisti d'ingegno si provarono con fortuna: era il tempo del « Quo Vadis? » de « Gli ultimi giorni di Pompei », di « Cabiria » soprattutto, nella quale apparivano già elementi che oggi si riprendono persino dalla cinematografia di stile tedesco o americano.

Oggi lo schermo ha una sua scenografia, fondata sull'effetto di massa e sul contrasto tra i piccoli uomini in movimento e gli immobili profili della natura.

I trucchi e le infinite possibilità nel campo illusionistico-dinamico del cinematografo contemporaneo potranno costituire, insieme con gli effetti di luci nuove, un'alta scuola per gli scenografi di teatro i quali, dall'esperienza essenzialmente scenografica di una cinematografia come « Metropolis » non avranno che a guadagnare, per il taglio energico degli scenari, per l'applicazione di questi sempre in rapporto all'azione del protagonista o delle masse.

La folla, con i suoi movimenti ritmici, con la scelta accurata di tipi che sembrano forgiati nel metallo e squadrati essi stessi in rapporto allo scenario, dice infine che cosa potrebbero essere, anche sui nostri teatri, le

« masse » di comparse che, con i loro colori e con il movimento stilizzato, dovrebbero sempre far parte delle risorse « dinamiche » della scena.

Intanto, nei grandi teatri italiani, necessariamente l'eco di tutto ciò giunge assai lentamente: e questo è forse bene giacchè le innovazioni, gli esperimenti quotidiani, anche se d'effetto immediato, nell'essere poi accolti in un grande palcoscenico « perdono » si direbbe con Fernando Bibiena « gran parte del loro effetto ». Gli sperimenti del teatro lirico sono in gran parte rivolti, perciò, ancora, al raggiungimento di certi effetti che hanno un fondo di verismo: e la « cupola » Fortuny ne è uno dei molti esempi.

Essa poteva nascere in piena orbita wagneriana: infatti, con un procedimento di scenario a calotta su cui possono essere proiettate luci variamente colorate, in movimento, viene a crearsi l'illusione di un cielo che dall'alba giunge alla sera: innovazione che, tuttavia, penso immiserisca ben presto nei « planetari » maggiori d'Europa.

***

Sul punto di terminare la nostra « rassegna delle forme scenografiche », non posso tacere, infine, del TEATRO DI MARIONETTE che, 8 b nel campo popolare, rappresenta ancora un ultimo avanzo delle messinscena sei-settecentesche anche per i soggetti presi a partito di rappresentazioni molto curiose e interessanti.

È lunga e gloriosa la storia del « teatro di marionette » quando si pensi che persino i romani possedevano fantocci e che certamente graziosi teatrini costruiti ancora oggi esistono, databili al 600 e al 700, ma del teatro di marionette popolare contemporaneo viene voglia di dire qualche parola perchè, appunto in Italia, per opera di artisti geniali e di organizzatori intelligenti è sorto quel « TEATRO DEI PICCOLI » che, non soltanto per il gusto delle « trovate », diventò presto un teatro anche « per i grandi », ma perchè nell'esecuzione dei costumi dei personaggi, nelle scenografie, più facilmente trovarono attuazione geniali idee di giovani pittori (ricordo tra gli altri soprattutto M. Pompei) i quali mostravano vero gusto pittorico e garbatezza decorativa.

Soprattutto in Sicilia, ma anche nel Napoletano, e, fino a non molto tempo fa, nel Veneto, il « teatro delle marionette » ha una vera e propria scenografia popolaresca che non di rado raggiunge interessanti effetti di « primitivismo », specialmente nel paesaggio.

Le rappresentazioni, che avvengono al chiuso, con luce artificiale, o talvolta all'aperto, ma sempre in un palcoscenico limitato, hanno per soggetto dominante i « cicli » di rappresentazioni cavalleresche, con leggende e varianti di tipica impronta popolare. Se tuttavia si pensa che assai spesso il burattinaio e proprietario del teatro con la sua famiglia, a sua volta fabbricante di fantocci, è pittore-scenografo, ci si rende conto di come questa rudimentale scenografia del « teatro di marionette » o « teatro dei pupi » abbia importanza per mostrare le preferenze teatrali e scenografiche del nostro popolo.

Le leggende cavalleresche sono scelte a soggetto, ormai tradizionale, perchè non verrebbe mai in mente di mettere in scena altro spettacolo: esse sono ben vive nella tradizione musicale e leggendaria del popolo specialmente nel Napoletano e nella Sicilia, ed esso ne è gelosissimo.

Però la ragione principale della scelta di questi poemi, dopo la naturale preferenza per soggetti cari alla fantasia popolare, sta nel carattere « scenografico » che questi spettacoli dal 600 in poi ereditarono dal teatro « in grande ». Infatti il lampeggiare delle armature di latta sulle vesti rosse e il rapido muoversi delle marionette vestite di gala contro scenari dai colori stridentissimi, (dove tuttavia non manca nè la grotta dell'eremita, nè il bosco incantato o la prospettiva di una Parigi fantasiosa, per « l'entrata » di Carlo Magno), costituisce una gioia per gli occhi del popolo, sti- 128 a molati soprattutto dalle tinte acri e dal gusto guerresco delle lucenti armature.

Che vale se, il giorno in cui si rappresenta la « rotta di Roncisvalle » per aumentare il numero dei combattenti e prolungare la sce-

na, il burattinaio lentamente toglie dal palcoscenico i morti e torna a ripresentarli, in file serrate sulla scena, con trucco non ignoto ai direttori di scena dei grandi teatri? Tutto si svolge in una atmosfera di fantasia popolaresca, ed anche la pittura scenica, mentre afferma il gusto per i colori vivaci e per la semplicità dei mezzi rappresentativi (gli scenari sono all'incirca nello stile delle pitture dei carretti siciliani), testimonia della permanenza di scenografie sontuose, di gusto barocco, anche presso il popolo, e questo desiderio di fasto si manifesta un po' dovunque, nel mondo teatrale popolaresco: persino i « cartelli » di tela dipinti a grandi pennellate di tempera, mentre elencano figurativamente gli episodi salienti della rappresentazione, spesso con didascalie in dialetto, ripetono nei colori e nello sfondo delle scene lo stesso tipo di scenario tradizionalmente seicentesco.

***

Dalle affermazioni scenografiche, appena intraviste attraverso i primi drammi liturgici, e poi via via più chiaramente affermate nel progredire del tempo, siamo giunti a quest'ultimo saggio, ancora una volta primitivo, dell'arte scenografica, che considerammo in ogni tempo quale « atmosfera » entro cui si muove il nucleo principale del dramma o l'opera musicale.

In alcune epoche (secolo XVII e XVIII) notammo l'assoluto predominare della scenografia accanto alla musica su ogni altra espressione teatrale: in altre (scenografia medioevale) nonostante i primi « ingegni » più progrediti di quel che si creda, insistemmo sul predominio del contenuto musicale e poetico, rivolto a scopi altissimi di fede.

Nel nostro tempo assistiamo alle più disparate discussioni, e, come in ogni altro campo dell'arte, ad un fervore di preparazione e di critica di gran lunga superiore alla naturale, spontanea, esuberante « vena creativa ». Quale sarà la scenografia degli anni immediatamente futuri? Non sta a noi preannunciarla, ma certo, quando (e sarà tra breve) le nuove necessità creative del nostro popolo non si accontenteranno più nè del ripiegamento del passato, nè di frammentarie intuizioni contemporanee, ma esigeranno un mondo teatrale organico e in sè stesso armonico, anche la scenografia decisamente superando le incertezze attuali, assumerà un valore individuale.

Restano ancora vivi i problemi della messinscena che s'erano affacciati durante l'ottocento, resi più acuti dal nostro secolo più raffinato e scaltrito: la messinscena di un'opera d'arte del passato, sarà tuttavia rispettosa al massimo delle esigenze ambientali, che « colorirono » al suo tempo l'opera stessa. Giacchè non è possibile interferire con il nostro gusto contemporaneo « nel vivo » dell'opera d'arte, nè rappresentare « Amleto » in frack, con l'illusione che « l'eternità » del dramma del protagonista ammetta l'abolizione d'uno scenario che abbia degli appigli inevitabili alla « contemporaneità » con il personaggio.

L'opera d'arte del passato, rappresentata oggi e domani, sarà così « incorniciata » nel suo tempo, ma certo noi non dobbiamo (perchè non potremmo anche se lo volessimo) abolire la nostra sensibilità d'oggi che allora sottolineerà quanto è possibile ciò che di attuale e palpitante è nell'opera d'arte, più vicino a noi, dandogli il massimo rilievo.

In altro caso sarebbe lo stesso che volere abolire nella musica di Mozart certe incipriate cadenze o da quella di Rossini i celebri e interminabili finali che, mentre rappresentano, direi quasi, la « sigla » dell'artista, sono tuttavia il sottile tramite per il quale esso è indissolubilmente legato al suo tempo e da questo se ne rileva con chiaroscuro profondissimo, come in una scultura, la figura principale. Altrimenti si toglierebbe, infine, oltre al carattere dell'opera, anche quello spunto sottile e squisito d'ironia che, garbatamente, il direttore d'orchestra e lo scenografo sanno oggi mettere nel rendere l'opera antica ai nostri giorni.

Ma quando si allestisca un'opera del nostro tempo, una di quelle opere che più pro-

fondamente s'incidono nel nostro cuore perchè già di per sè stesso sensibile alle risonanze del mondo in cui vive, la scenografia dovrà essere libera, duttile, intelligente: considerare le nostre esigenze e preferenze e proiettarle nel mondo creativo dell'artista, in stretta comunione con l'attore e il musicista: il direttore di scena è oggi spesso tutt'uno con lo scenografo e risponde ad esigenze analoghe al direttore d'orchestra, la sua personalità è altrettanto importante giacchè, mentre la parte che fa ricorso alle nostre facoltà uditive è resa armonica e fusa dal direttore dell'orchestra, tutto ciò che parla alla nostra fantasia attraverso gli occhi, spetta all'allestitore teatrale, in uno spettacolo nel quale è impossibile abolire l'una o l'altra facoltà.

È anche qui necessario tendere sempre più verso la « fusione » delle varie risorse teatrali: sia pure il teatro più teatrale possibile: ma non manchi del nocciolo drammatico, emotivo, a rischio d'esser goduto come quegli spettacoli di cui Goldoni ebbe, mi pare, un saggio in Francia e dei quali diceva che fossero: « una gioia per gli occhi, uno strazio per le orecchie ».

Ma a voler essere intieramente sinceri e a voler trarre le ultime conclusioni da un esame delle forme scenografiche attraverso i secoli, bisognerebbe essere profondamente scettici intorno alla possibilità di raggiungere finalmente una « fusione » delle arti teatrali in uno spettacolo che le contenga in egual misura: anche in Francia, nel glorioso periodo de' « la Plejade » e nel fervore delle discussioni accademiche, come in Italia nel « teatro Olimpico » degli umanisti, si parlava (e sembrava raggiunto) del perfetto accordo degli elementi teatrali, nelle loro essenze figurative, musicali, liriche!

In realtà, mentre è assai naturale che si aspiri ad una « unità » delle arti teatrali e ad una reciproca collaborazione, è anche storicamente « fatale » che uno degli elementi domini sugli altri, oppure, se non se ne impadronisca da sovrano, per lo meno detti quelle leggi di « intonazione » che stabiliscono, in fondo, l'interesse maggiore dell'opera d'arte: giacchè anche essa nasce, come direbbe Leonbattista Alberti dal « componimento delli contrari » e assai spesso questo « reciproco componimento » non avviene IN REALTÀ, ma nel nostro equilibrio interiore.

BIBLIOGRAFIA

CARUSO - *Il Ballerino pratico*, 1568.

S. SERLIO - *Architettura in sei libri divisa*, Venezia 1663 (dall'Edizione del 1544).

BARBARO - *La pratica della prospettiva* di M. Daniel, Venezia 1578.

Prospettive delle scene della famosissima rappresentazione del Sant'Alessio alla Cancelleria, (Stampe in varie raccolte).

P. BONARELLI - « Il Solimano » *tragedia data in Firenze* il 1620.

R. CANTAGALLINA - « *Stampe* » *su scenografie*, di G. Parigi, per le « Nozze dei Principi di Toscana », 1608.

SERLIO - SCAMOZZI - *Architettura*, Venezia 1674.

S. CHIARAMONTI - *Delle scene e teatri*; Opera Postuma, Cesena 1675.

L. BURNACINI - *Scene incise da Kusel per il « Pomo d'oro »* rappresentate in Vienna l'anno 1667.

N. SABBATINI - *Prattica di fabbricar scene e macchine nei teatri ecc.* Per Flaminio Concordia, 1637.

C. F. G. BIBIENA - *Direzione ai giovani studenti nel disegno dell'architettura civile*, Bologna 1745.

— *Direzione ai giovani studenti di prospettiva teorica*, Bologna, Stamperia di Lelio Della Volpe, 1753.

— *Raccolta di prospettive teatrali dell'autore*, (R. Bibliot. Casanatense, Roma).

— *Prospettive teatrali incise da vari autori*, (R. Gabinetto delle stampe in Palazzo Corsini, Roma).

F. BIBIENA - *Disegni di scenografia* in « Raccolta di prospettive ecc. », di F. G. Bibiena.

G. F. GRIMALDI - *Scene incise dal Galestruzzi*, (R. Gabinetto delle stampe in Palazzo Corsini, 1658).

— « L'Ercole in Tebe », *Dramma per musica* del Dott. Gio. Andrea Moniglia fiorentino. Riformato all'uso di Venezia da Aurelio Aureli, per il teatro Vendramino a San Salvatore, l'anno 1671.

— « Germanico sul Reno », *Dramma per musica* da rappresentarsi nel famosissimo teatro di Vendramino a San Salvatore l'anno 1676.

Descritione delle feste fatte nelle nozze dei serenissimi Prencipi di Toscana Don Cosimo de' Medici e Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria, in Bologna presso gli eredi di Giovanni Rossi 1608.

— « Elena rapita da Paride », *Dramma per musica* nel teatro novissimo di Sant'Angelo, l'anno 1677, in Venezia pres. Nicolini.

A. POZZO - *Prospettiva per i pittori e architetti*, Roma 1693.

— *Arte del dipingere a fresco* (in « Antologia dell'arte pittorica ecc. »).

— *Copia di una lettera scritta da A. Pozzo Pittore.... circa alli significati della volta da lui dipinta nel tempio di S. Ignazio in Roma*, 1694.

F. MILIZIA - Del *Teatro*, Milano 1771.

B. ORSINI - *Della geometria e prospettiva pratica*, Tomi 3, Roma 1771.

— *Le scene del nuovo teatro*, del Verzaro, in Perugia 1785.

C. BIBIENA - *Raccolta dei disegni incisi in 14 tavole, delle feste celebrate in Napoli da S. E. Mons. Duca D'Arcos ecc.*, 1772.

F. GIORGI - *Descrizione istorica del Teatro di Tor di Nona*, Roma 1795.

— *Raccolta di scene teatrali, eseguite disegnate dai più celebri pittori scenici*, in Milano, Stanislao Stucchi (circa 1815).

ALGAROTTI - *Saggio del Conte Algarotti sull'architettura e sulla pittura*, Milano 1756.

R. MENGS - *Antologia dell'arte pittorica ecc.: il trattato della bellezza e del gusto del pittore*, in Augusta, 1784.

P. LANDRIANI - *Osservazioni sui difetti prodotti ne' teatri ecc....*, Milano, 1824.

P. LANDRIANI - *Storia e descrizione dei principali teatri antichi e moderni corredati di tavole col saggio sull'architettura teatrale di Mr. Patte*, Milano, 1830.

F. EBERT - *Die englischen Mysterien, Jahrbuch fur romanische und englische literatur*, (Berlino 1858, Fasc. I, II).

A. D'ANCONA - *Sacre rappresentazioni ecc.*, Firenze, Le Monnier, 1872.

— *Le origini del teatro italiano*, Roma, Loescher, 1891.

M. SCHERILLO - *La commedia dell'arte in Italia*, Roma, Loescher, 1884.

BECQ DE FOUQUIERES - *L'art de la mise en scène ecc.*, Paris, 1884.

F. TORRACA - *Il teatro italiano nei secoli XIII-XIV-XV*, Firenze, Sansoni, 1885.

L. PETIT DE JULLEVILLE, *Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880.

C. CELLER - *Le décor, les costumes et la mise en scène au XVIII Siècle*, Paris, 1869.

N. GALVANI - *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII*, Venezia, 1878.

Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze - Commemorazione della riforma melodrammatica - (Con disegni del Buontalenti per costumi e macchine). Firenze 1895.

G. BAPST - *Essai sur l'histoire du théâtre*, Paris, Hachette. « Cat. bibliographique des peintres décorateurs » (s. a.).

O. GARDELLA - *Luigi Ricci* (breve commemorazione dello scenografo) Ravenna 1896.

M. BART - *Recherches historiques sur les Francini et leur oeuvre*, Paris, 1897.

M. SEPET - *Les origines catholiques du théâtre moderne*, Paris, Lethielleux, 1901.

G. FERRARI - *La scenografia*, Hoepli, Milano 1902.

A. SOLERTI - *Musica, ballo e drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637* - Bemporad 1905.

C. COHEN - *Hist. de la mise ec scène dans le théâtre religieux au M. Age Paris*, Champion, 1906.

M. ORTIZ - *Commedie esotiche del Goldoni* in « Riv. teatr. italiana », anno V, IX-X, 1905.

M. VALERI - *L'ultimo scenografo del romanticismo* (Carlo Ferrario) in « Mondo artistico », ottobre 1907.

S. BOUCHÉ - *Servandoni* in « Gazette des B. Arts », 1910.

G. GALLI - *Laudi inedite dei disciplinanti Umbri ecc.*, Bergamo, I. A. G., 1910.

S. MANEPMANN, *Die Buhnenamveisungen un deutschendrama*, bis 1700, Berlino 1911.

S. JEREMIE - *La messainscena in Russia nel secolo XVIII* in « Starye gody », 1911.

W. DE GRÜNEISEN - *La perspective*, in « Mélanges d'Archeologie et di historie », 1911.

G. MOYNET - *La Machinerie théâtrale, trusc et décors*, Paris, Livr. illustrée (s. a.).

KLETTE WERNER - *Ueber theorien und Probleme der Bühnenillusion-Erlangen* (Dissertaz. 4949), (pres. la Biblioteca Alessandrina).

L. BRÉHIER - *Le théâtre réligieux à Byzance*, in « Journal des Savants », 1913, n° 8-9.

G. MORAZZONI - *Un antico scenografo della Scala* in « Corriere del Teatro », Milano, novembre 1914.

H. PRUNIÈRES - *L'opéra Italienne en France avant Lully*, Paris, Champion, 1913.

— *Le ballet de Cour en France avant Benserade et Lully*, Paris, H. Laurens ed., 1914.

F. TORREFRANCA - *Un gran mago della scenografia secentesca: Ludovico Burnacini*, in « La Lettura », Aprile 1914.

E. GORDON CRAIG - *On the art, of the theatre*, London 1914, W. Heinemann.

E. PRAMPOLINI - *La scenografia futurista*, Roma, 1915.

L. VENTURI - *La posizione dell'Italia nelle arti figurative*, « Nuova Antologia », 1915.

V. VERNARECCI - *Di alcune rappresentazioni dram-*

matiche alla Corte di Milano nel 1513, Arch. storico per Marche ecc.

C. RICCI - *I Bibiena arch. teatrali*, Alf. e Lacroix, 1916.

CARLO FERRARIO - *500 libretti 5 Voll.* Milano, 1919.

GEWADON - 1749-63 - *Arte teatrale Italiana a Bruxelles* in « Ill. Italiana » 29 dicembre 1920.

O. FICHEL - *Das Moderne Buhnenbild*, E. Wasmuth, Berlino, 1923.

V. MARIANI - *Il Concetto architettonico nella scena del 6 e 700*, « Architett. e Art. dec. », Anno III, 1923.

A. JEANROY - *Le théâtre religieux en France ecc.*, Paris, de Boccard, 1923.

V. MARIANI - *La critica d'arte negli scritti d'un pittore e scenografi*. B. Orsini. « L'Arte », II-III, 1923.

DE BARTHOLOMEIS - *Le origini della poesia drammatica italiana*, Zanichelli, 1924.

— *Il Teatro Abruzzese nel M. E.*, Zanichelli 1924.

E. PRAMPOLINI - *L'atmosfera scenica futurista*, in « Rivista d'arte futurista », numero unico, 1924.

V. MARIANI - *La Prospettiva come elemento d'illusione nella architettura del Rin.*, « La Cultura », 1924, p. 355.

Exposition Int. des arts décoratifs modernes, Parigi 1925. Rapport général - Théâtre, Phot., Cinéma - Larousse 1925.

G. COHEN - *Le livre de conduite du Régisseur et le compte des déjensës ecc.*, Paris, Champion, 1925.

P. TOSCHI - *L'antico dramma sacro italiano*. Libreria ed. fiorentina, Firenze, 1926.

R. LUSTIG - *F. Juvara scenografo*, in « Emporium », Aprile, 1926.

A. BOLL - *Du décor de théâtre ecc.*, Paris, 1926.

C. MAUCLAIR - *Le théâtre, le cirque, le music-Hall et les peintres du XVIII à nos jours*. E. Flamarion ést., 1926.

G. GRAIG - *Un architetto teatrale del '700*. Secolo XX, novembre 1926.

G. COHEN - *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français*, Paris, Champion, 1926.

A. VON ENGEL - *Bühnenbelenchking-Machmeiker*, Leipzig, 1926.

Denkmäler des Theaters etc., (dai disegni dell'Albertina di Vienna e varie altre collezioni). National Bibliothek, Vienna 1926.

— *Le théâtre, le cirque, le music-hall et les jeintres du XVIII siècle à nos jours*. (Prefazione di C. Mauclair). Paris, Flammarion (s. a).

F. TORREFRANCA - *La scenografia e l'opera in musica sino al Romanticismo*. « Il Pianoforte », anno VIII, 1927.

M. SOLDATI - *L'opera e la scenografia Mod.* in « Pianoforte », 1927.

G. GORI - *Scenografia. La tradizione e la rivoluzione contemporanea*. Di Stock. 1927.

ALLARDYCE NICOLL - *The developpement of the théâtre*. London, 1927.

D. RONDEL - *Fêtes de cour et cérémonies publiques*, Firenze, Olscki, 1927.

C. MIC - *La Comédie de l'art.*, Parigi, 1927.

C. RICCI - *The art of Scenography* in « The art Bulletin. Vol. X, N. 3, 1928.

J. GREGOR - *Szenische architekturen und architekturphantasien*. Monaco, 1928.

S. A. LUCIANI - *L'antiteatro il cinematografo come arte*. « La Voce », 1928.

Gesellschaff - Zur Herausgabe der Denkmäler des Theaters. R. Piper. Monaco 1926.

A. G. BRAGAGLIA - *Il teatro della Rivoluzione*. Roma, « Ed. Tiber », 1929.

Bollettino dell'Istituto Nazionale del dramma antico. Siracusa.

DU MERIE - *Origines du Théâtre Moderne*. Paris (s. a.).

A. TELLUCINI - *Fil. Juvara* in « Piemonte », Ed. Crudo (s. a).

A. TESSIER - *La dec. Théâtr. à Venise*. « Rev. de l'art ». Nov. 1928 e segg.

G. COHEN - *Le théâtre en France au M. Age*. 1° « Le théâtre religioux ». Paris, Rieder, 1928.

C. RICCI - *S. Cristina e il lago di Bolsena*. Treves, 1928.

A. G. BRAGAGLIA - *Del Teatro Teatrale ossia del Teatro*. Roma, « Ed. Tiber », 1929.

T. M. MANZELLA - *Le théâtre des Marionnettes*, in « Les Hirondelles ». A. VII, N. 2, 1929.

S. D'AMICO - *Il tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori 1929.

F. LIUZZI - *L'espressione musicale nel dramma liturgico*. « Studi Medioevali », Aprile 1929.

G. M. VITI - *Pittori e scenografi del Teatro Reale dell'Opera*. « Capitolium », Anno V, N. 6.

V. MARIANI - *Dal « taccuino » di Baldassarre Peruzzi*, in « L'Arte », anno XXXII (1929), fasc. V-VI, pag. 256.

A. G. BRAGAGLIA - *Il teatro dei 40 milioni* - (Teatro Pigalle) in « Secolo XX » n° 24, 1929.

MORAZZONI-CIAMPELLI - « *Verdi* », lettere inedite ecc. (Le opere verdiane alla Scala) - (1839-1929) - L. E. Milanese 1929.

F. KRANICH - *Bhuentechnik der Gegenwart* - R. Oldenburg (2 volumi) Berlino 1929.

— *Wasmuths-Lexicon der Baukunst*, ed. E. Wasmuth, Berlino, 1929.

MONTEVERDI - (Le opere edite a cura di F. Malipiero) ed. presso il Vittoriale 1929-30.

E. MAGNI-DUFFLOCQ - *Storia della musica dalle origini al sec. XVIII*. Milano, Soc. editr. Libraria, 1929.

C. RICCI - *La Scenografia italiana* - Treves, Milano 1930.

INDICE DEI NOMI

N. B. — Il presente indice contiene solo quei nomi di scenografi o di artisti che nel volume interessano lo svolgimento storico

Abati P. G., 59
Alberti L. B., 28
Aldovrandini P., 73
Aleotti G. B., **41**
Algarotti F., 81
Appia A., **100-101**
Aschieri P., 102

Badiali G., 86
Bakst L., 98-**99-100**
Basoli A., **85**
Bazzani L., **88-89**
Begarelli A., 15
Bernini G. L., **62**, 73-74-76 nota 6
Bigari V., **73**
Bianco P., **105**
Bibiena C., **61**, 75, nota 3
Bibiena Fer., 58 e segg.; 65, 75 nota 3
Bibiena F., 56, **58**, 75 nota 3
Bibiena G., **60-61**, 75 nota 3
Bibiena (Galli) F. M., **57**, 75 nota 3
Borromini F., **74**
Braccioli M., **73**
Bragaglia A. G., **106, 107**
Brunellesco F., 17, 21, 25, 28, **29-32**, 42 nota 3, 43 nota 4
Buontalenti B. T., **56**
Burnacini L., 56

Cambellotti D., 102-**103, 104**
Cantagallina R., 56
Carnevali V., **84**
Cecca (F. d'Angelo detto il), 17, 43 nota 41
Cini L., **83**, 86
Cito-Filomarino E., 105
Cocchi F., **85**
Craig G., 98, **99**

Da Cortona P., **74**
Della Francesca P., 21, 29, 32, 39
Dell'Arca N., 15
Depero F., **106**
De Sommi L., **37-38**
Dolinof, 100

Fagiuoli E., **102**
Fedorovsky, 100
Feroni F., 89
Ferrario C., 87, **89**, 92
Fontanesi F., 73-**84**
Fortuny M., **91**
Francini N., 40

Galliari B., **72**
Galliari G., **72**
Genga G., 21, 25, 29, 33
Ghiberti L., 32
Gonciarova, 100
Gonzaga P., **70-72**-82
Grimaldi G. F., **56**

Ingegneri A., **38**

Juvara F., **65**

Larionof, 100

Mantegna A., 28, 65, 73
Marchi V., **106**
Martini di Giorgio F., **32**, 39
Martini A., **106**
Marussig G., 92
Mazzoni G., 15
Melanchthon, 28
Montavoci E., 84

Orlandi S., **73**
Orsini B., **80-82**

Pacioli L., 32
Palagi P., **83**
Palladio A., **40**
Pannini G. P., **67-68-76** nota 17
Parravicini C., **105**
Perego G., **82-83**
Peruzzi B., 21, 25, **32**, 39, 73
Piranesi G. B., **65-67-76** nota 16
Pompei M., **109**
Posi P., 69
Pozzetti L., **82-83**
Pozzo A., **62, 65**, 76 nota 7-15
Prampolini E., **106**

Raffaello, 21, 25
Reinhardt M., 101

Riccardi B., **91**
Ricci L., 90-91
Ricciardi A., **105**
Rosa S., 74
Rovescalli A., **91**, 92

Sabbatini N., 39
Salvi N., 69, 73-76 nota 18
Sanquirico A., 84, 86
Scamozzi V., **41**
Serlio S., 21, 25, **32-38**, 39
Servandoni G. Gir., **68**
Signorelli L., 15

Tesi M. (detto Maurino), **68-69**
Tiepolo G. B., 66
Torelli G. 54, **56**

Vasari G., 17, 30, 31, 42 nota 3, 43 nota 4
Veronese P., 66
Vigarani G., **50**
Vimercati L., 89

INDICE DEI CAPITOLI

PRESENTAZIONE 3

I — MEDIO EVO 9

II — IL RINASCIMENTO 23

III — LA SCENOGRAFIA BAROCCA 49

IV — NEOCLASSICISMO E ROMANTICISMO 77

V — SCENOGRAFIA CONTEMPORANEA 95

BIBLIOGRAFIA 113

I

IL MEDIO EVO

Esempio di "luoghi deputati,, nella pittura Medioevale. Storia di Sant'Alessio. Pittura del Sec. XII nella chiesa sotterranea di San Clemente (Foto Alinari)

Pisa, Camposanto - Pene dell'Inferno (sec. XIV)

Esempio di "luoghi deputati" nella pittura del trecento - Maniera giottesca - Assisi, Chiesa di San Francesco: Pietro d'Ascesi liberato dal carcere (Foto Alinari)

Esempio di boccascena all'aperto - David e il Gigante Golia. Intarsio in legno (sec. XV) Bergamo S. M. Maggiore (Foto Alinari)

Sacra Rappresentazione all'aperto - Bolsena, Santa Cristina (Foto Alinari)

Entrata dei diavoli in una scena di Sacra rappresentazione - Bolsena, S. Cristina (Foto Luce)

a)

b)

a) - Una scena di Sacra Rappresentazione - Bolsena S. Cristina (Foto Luce) *e b) - Teatro Medioevale per Sacre Rappresentazioni* - (a sinistra il Paradiso a destra l'Inferno - Dal Cohen)

II

IL RINASCIMENTO

a)

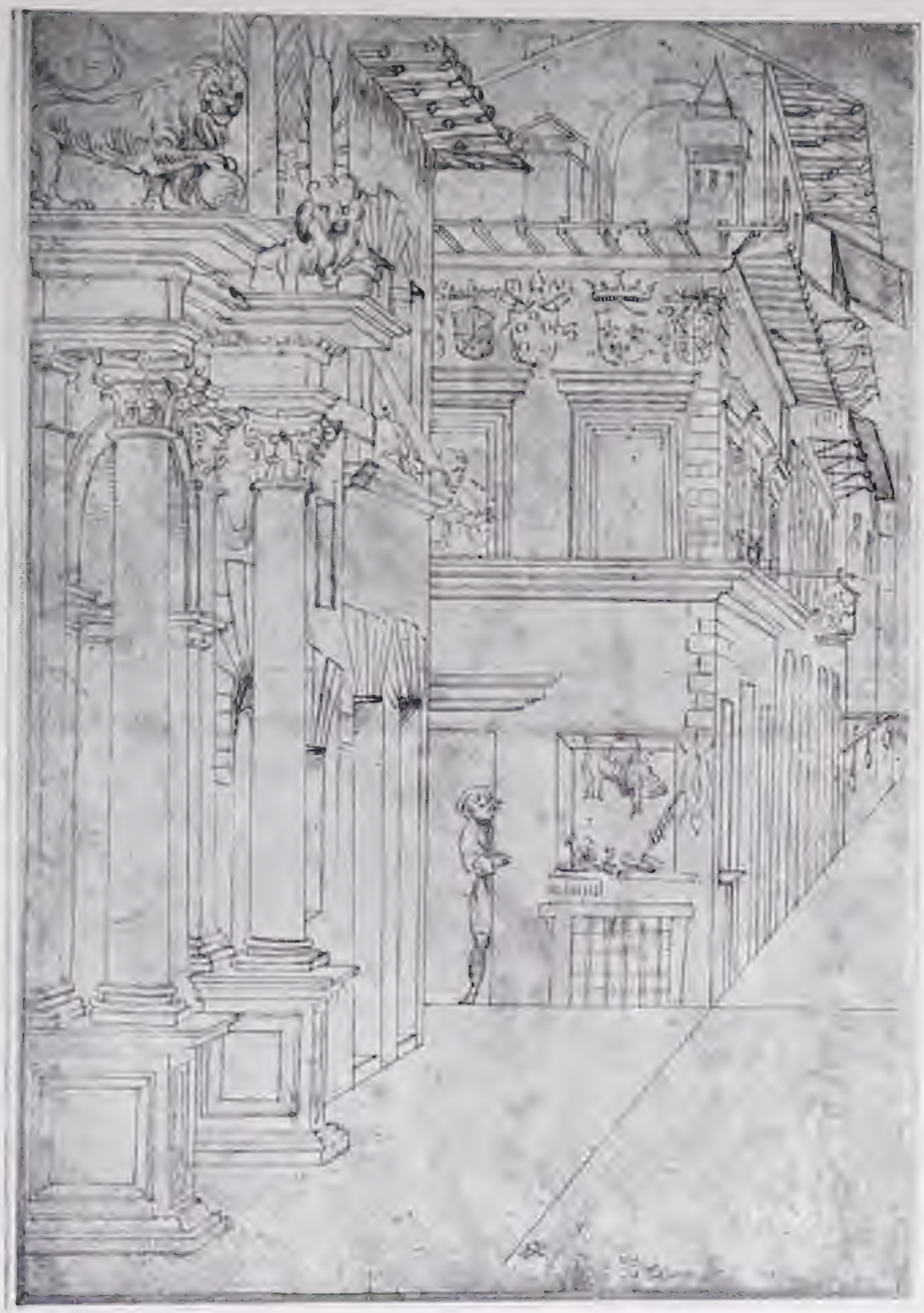
b)

a) La prospettiva nel Rinascimento - Fr. di Giorgio - Architettura (Urbino Pal. Ducale) *e b) Il gusto "Prospettico" nella pittura del Rinascimento* - Raffaello - "Sposalizio" - Particolare (Brera - R. Pinacoteca)

Decorazione prospettica di parete - Intarsio in legno nello "Studiolo„ del Pal. Ducale Urbino (Sec. XV)

B. Peruzzi - Farnesina - Sala delle prospettive. (Foto Min. P. I.)

Tentativo di ricostruzione d'uno degli "Ingegni,, di F. Brunellesco - per l'"Annunziata,, di Firenze (Modello Mariani) ∞ A - "luogo deputato,, con la Vergine. ∞ B, B'' - "Mezza palla tonda,, con angeli e stelle. ∞ C - "legno di abete gagliardo e bene armato,, (ingranaggi). ∞ E - "residenza,, con un uomo che provvede alla discesa dell'angelo. ∞ F - livello dell'angelo annunziante in atto di scendere sul "palco,,



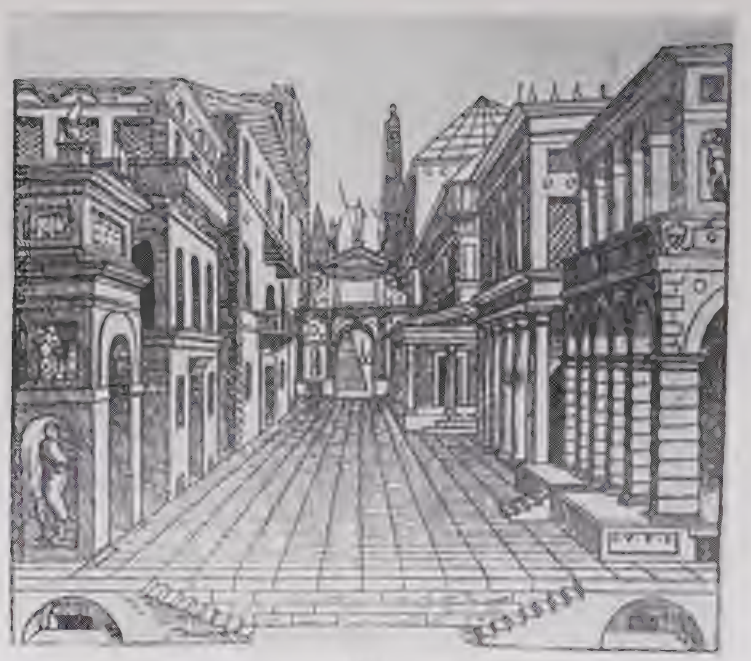
Studio per scenario prospettico - B. Peruzzi - (Torino, Pal. Reale - Foto Anderson)

Scenografia prospettica del Rinascimento. *B. Peruzzi* - Disegno originale (Firenze - Uffizi - Foto Alinari)

a)

b)

a) Seb. Serlio - Scena Satirica - Un bosco (Dall' architettura). ∞ *b) B. Peruzzi (1481-1537) Schizzi per una scena prospettica* (Dal "Taccuino„ di Siena)



a)

b)

a) Seb. Serlio - Scenario prospettico (scena tragica) (Dall'architettura)
b) Seb. Serlio - Scenario prospettico (scena comica) (Dall' architettura)

a)

b)

a) Il *gusto* della prospettiva nel Rinascimento - Intarsio prospettico - Napoli - Certosa di S. Martino (sec. XV - Foto Anderson)
b) Sabbatini - Scenario prospettico con *lume* da sinistra (Dalla "Prattica,,)

a)

b)

a) Sabbatini - Scenario prospettico con *lume* dai due lati (Dalla " Prattica ,,). ∞ b*) Sabbatini* - Scenario prospettico *lume* di fronte (Dalla " Prattica ,,)

a)

b)

a) Vicenza - Teatro "Olimpico,, Proscenio. ∞ *b) Vicenza* - Teatro "Olimpico,, (Palladio-Scamozzi - Foto Alinari)

a)

b)

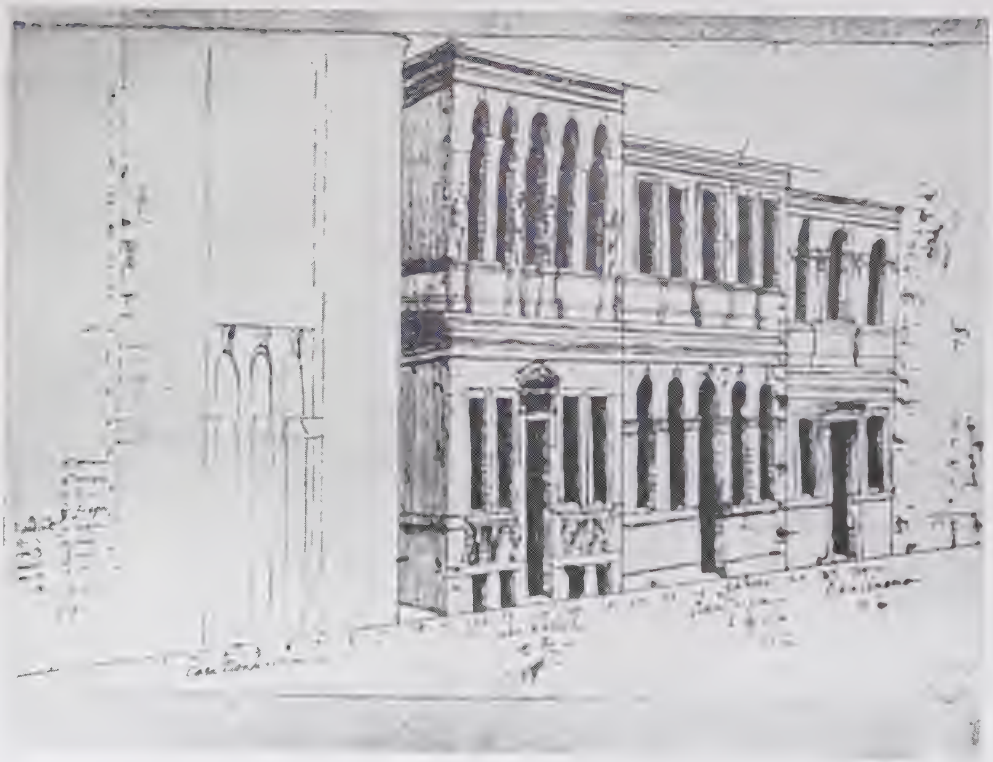
a) Vicenza - Teatro Olimpico "Casamenti,, in prospettiva (Palladio-Scamozzi) ∞ *b) Parma* - Proscenio del Teatro Farnese (Foto Alinari)

Vicenza - Teatro "Olimpico,, Palladio, arco del proscenio e via trionfale

Teatro Classico - (Ricostruzione fantastica del Rinascimento) Terentius, Comoediale, Lione 1493

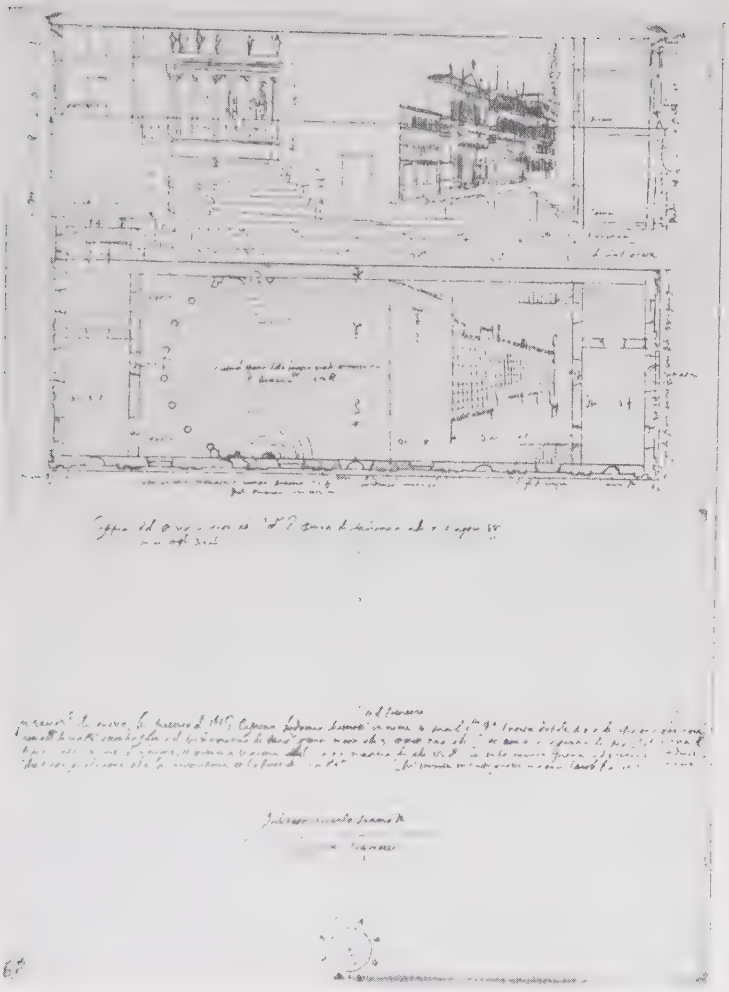
Il " presepe „ nel Rinascimento - Esempio di Presepe Marchigiano del sec. XVI (Foto Gabin. Minist della P. Ist.)

a)



b)

a) Scamozzi - Studio di "quinte" (Firenze - Uffizi) ∞ *Scamozzi* - Studio di "quinte" (Firenze - Uffizi)

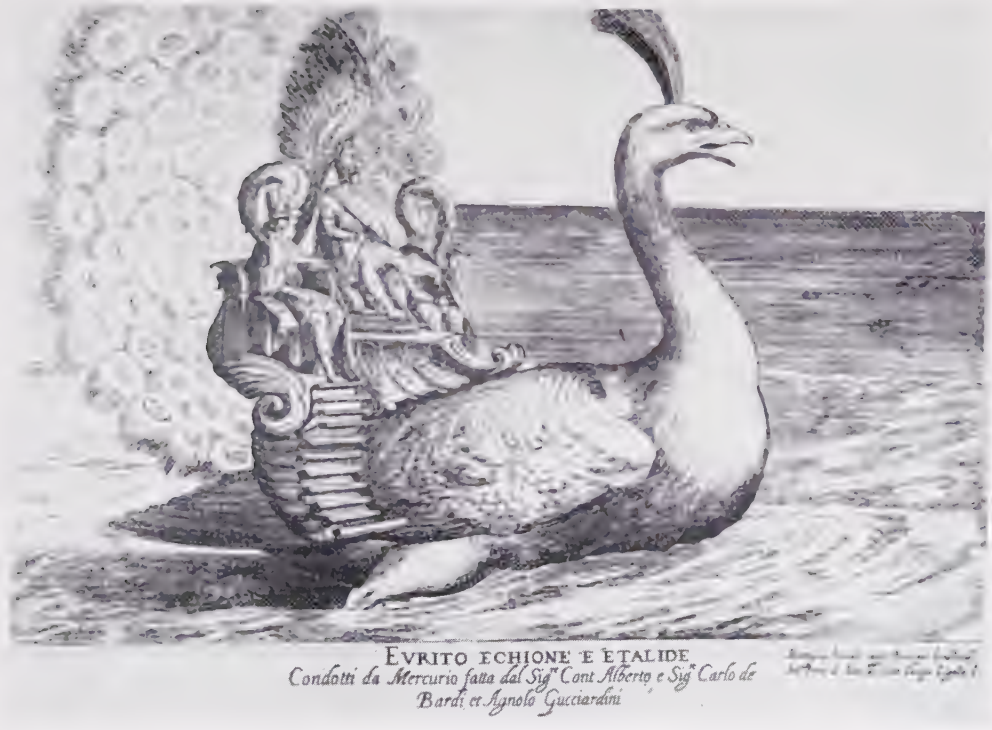


Progetto dello Scamozzi per il Teatro di Sabbioneta (Firenze - Uffizi)

III

LA SCENOGRAFIA BAROCCA

a)



b)

a) Remigio Cantagallina (1570-1624) - "Barca de' Musicisti con Glauco,, 1608 (Roma - Gabin. Naz. delle Stampe)
b) Ignoto (intorno al 1615) - Barca a foggia di Pavone (Roma - Gabin. Naz. delle Stampe)

a)

b)

a) G. Torelli (1608-1678) Discesa di Eolo e otto Venti (Da Denkmäler des Theaters ecc....) ∞ *b) Remigio Cantagallina* - (1570-1624) - Nave di Amerigo Vespucci (1806) "Intermedio,, dell' opera "Il Pomo d'Oro,, (Roma - Gab. Naz. delle Stampe)

a)

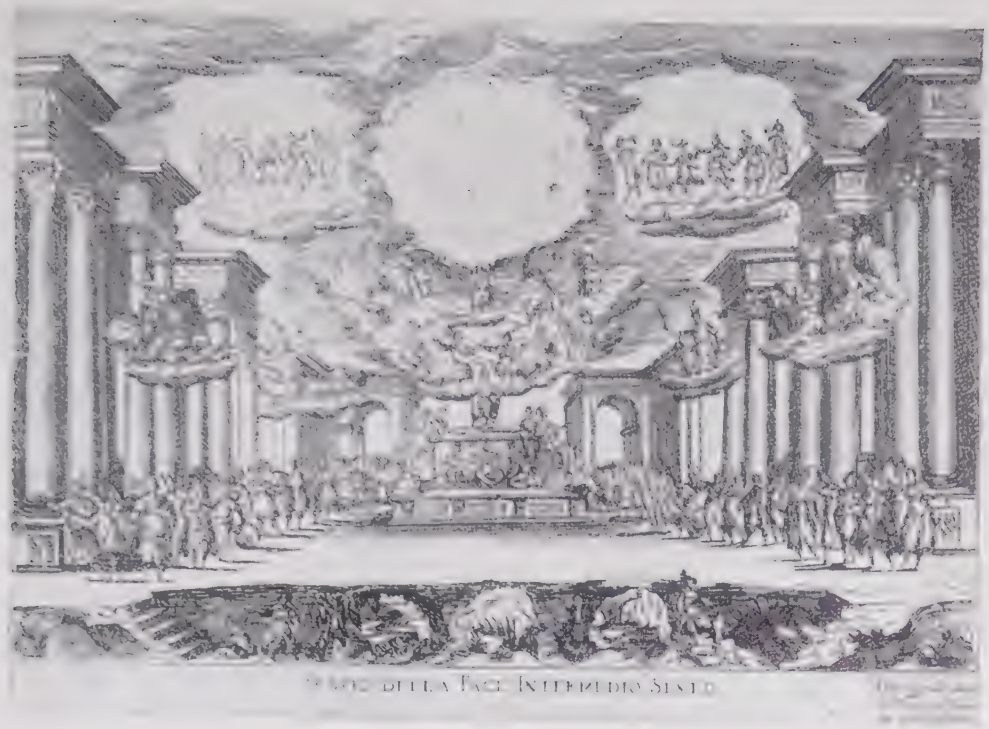
b)

a) Ludovico Burnacini (1636-1707) Bosco incantato (Roma - Gabinetto Naz. delle Stampe ∞ *b) G. Torelli* - Bosco di cipressi e tempio (Da Denkmäler des Theaters ecc...)

a)

b)

a) Ludovico Burnacini (1636-1707) - Porto fantastico (Roma - Gabin. Naz. delle Stampe) ∞ *Ludovico Burnacini* (1636-1707) Danza di Demoni - (Da il "Pomo d'oro,,) - (Roma - Gabin. Naz. delle Stampe)

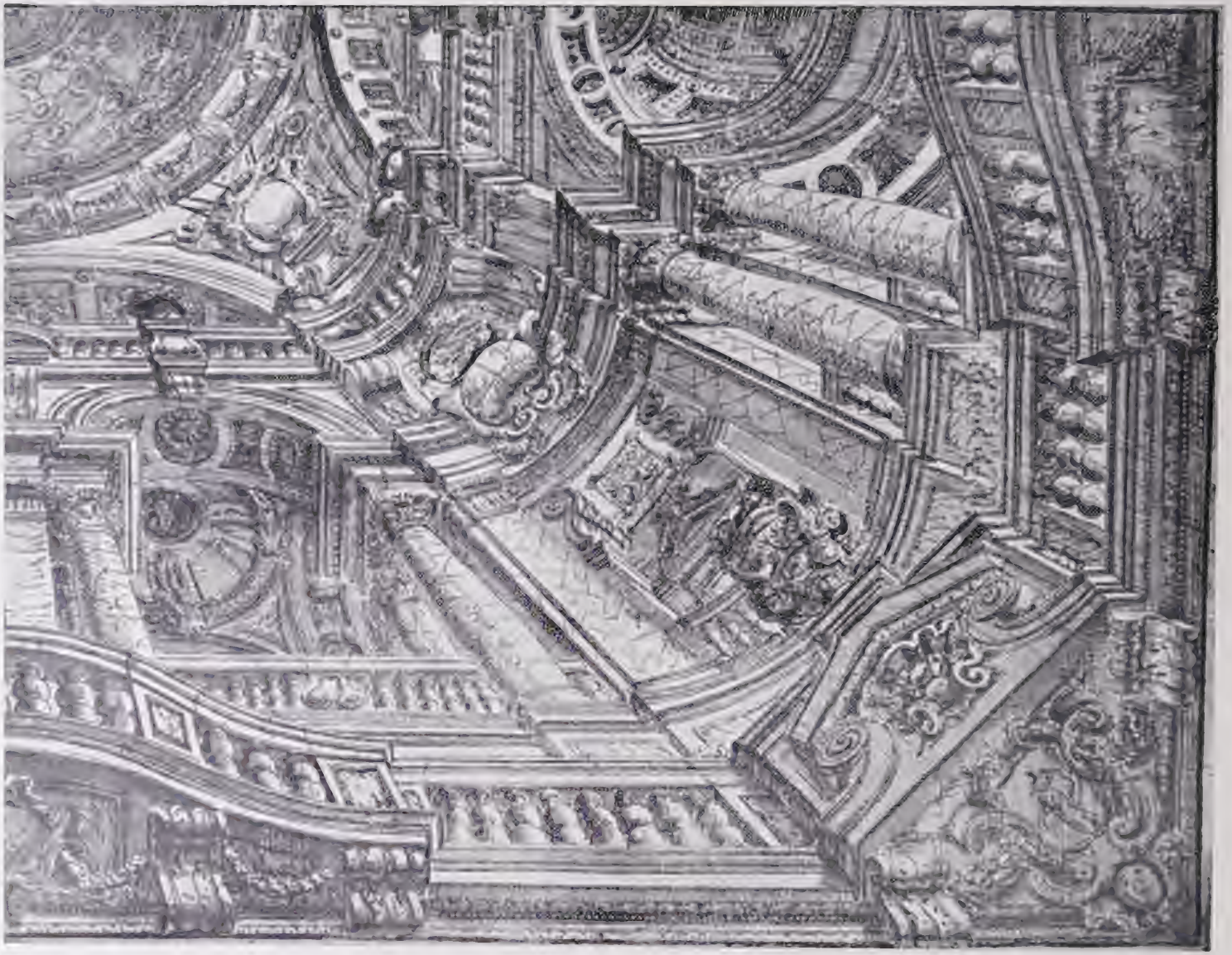


a)

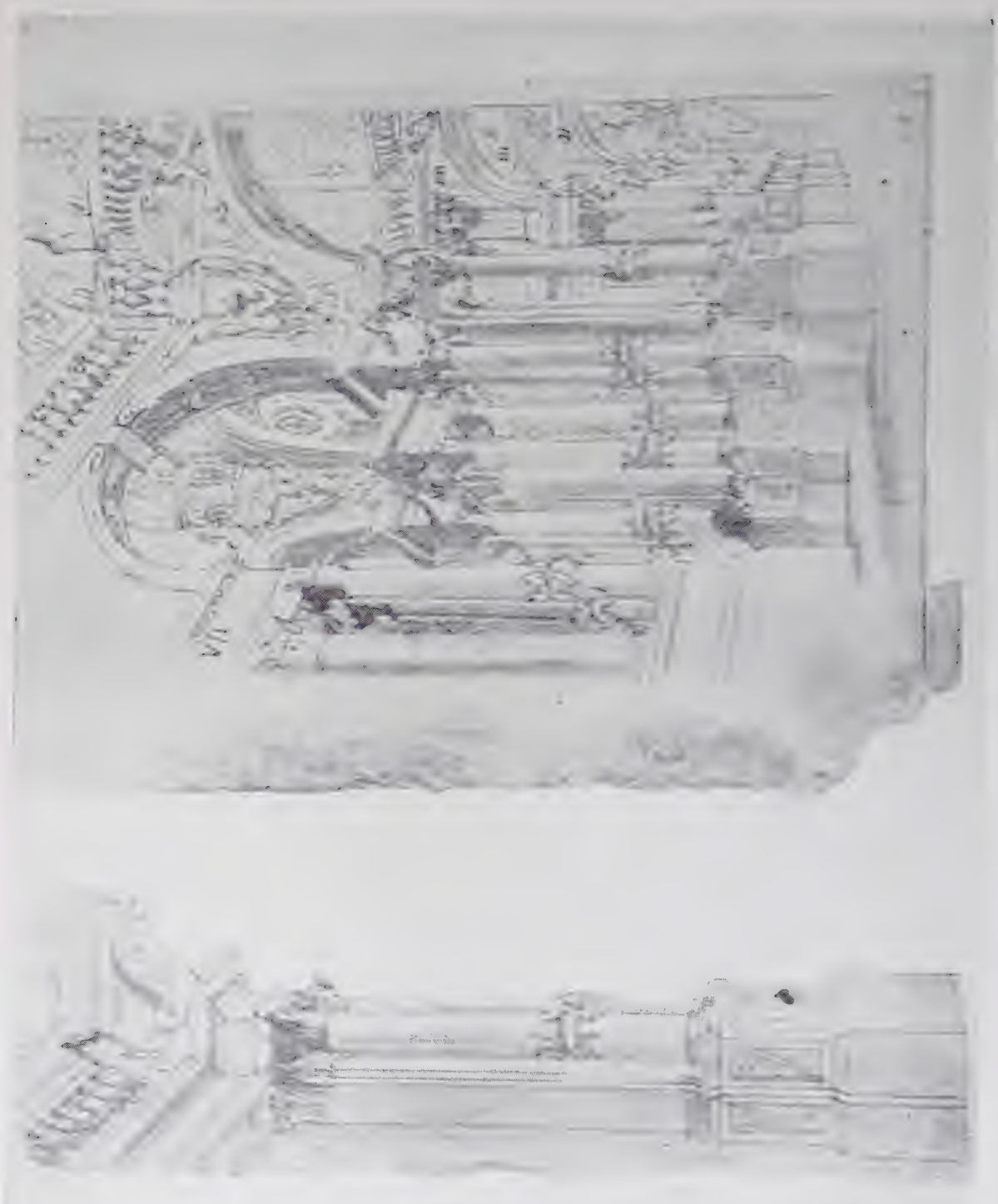
b)

a) Ludovico Burnacini (1636-1707) - Scena per "Il fuoco eterno,, (1674) (Da Denkmäler des Theaters etc...) ∞ *b) Ludovico Burnacini* (?) (1636-1707) - Tempio della Pace (Scena del "Pomo d'oro,,) (Roma - Gabin. Naz. delle Stampe)

Lodovico Bonvicini (1638-1691). Bambini con statua e fontane (Roma). Coll. privata.

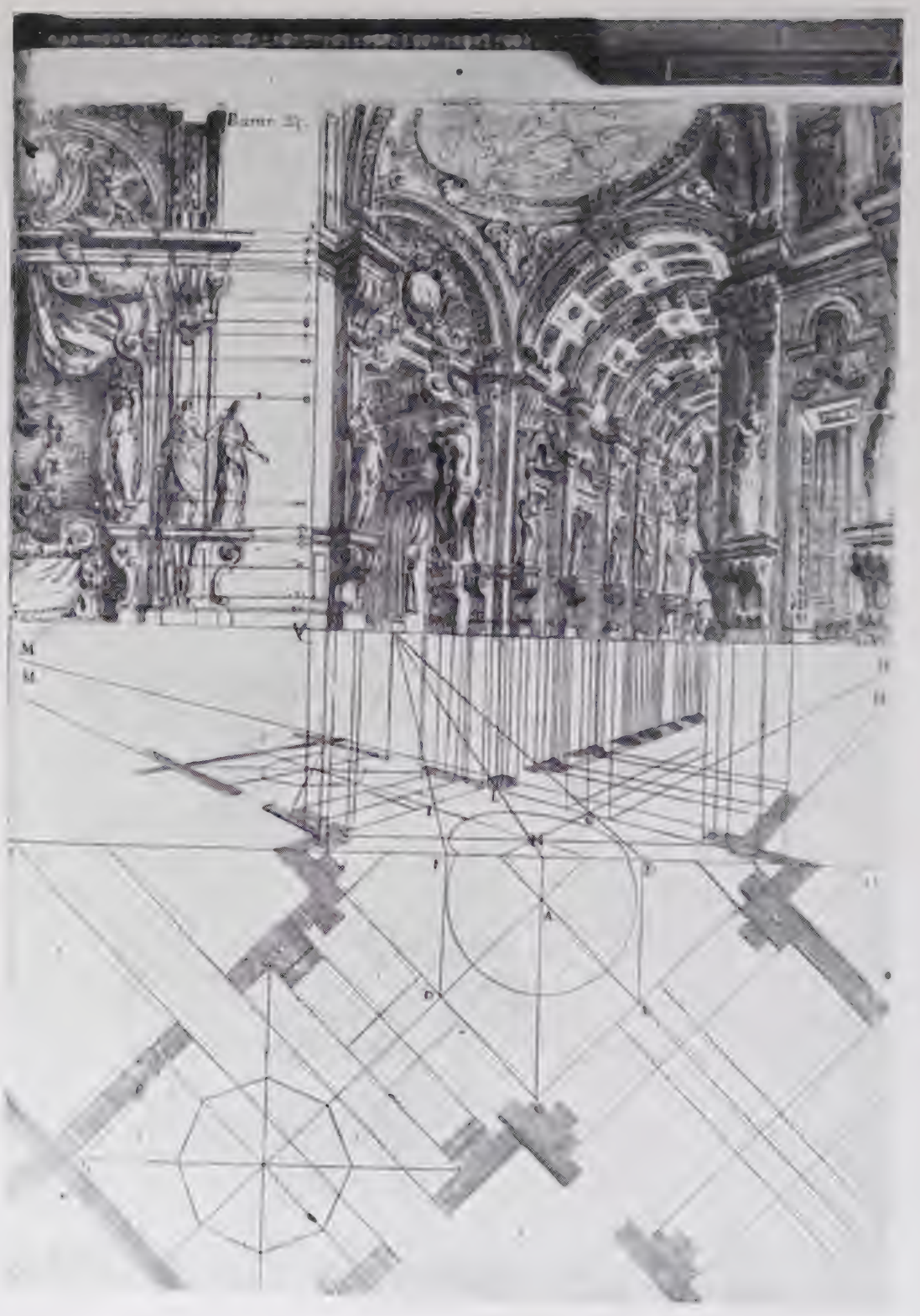


Ferdinando G. Bibiena (1657-1[illegible]) - "Sotto in su,, per una vôlta prospettica (Dalle "Direzioni,,

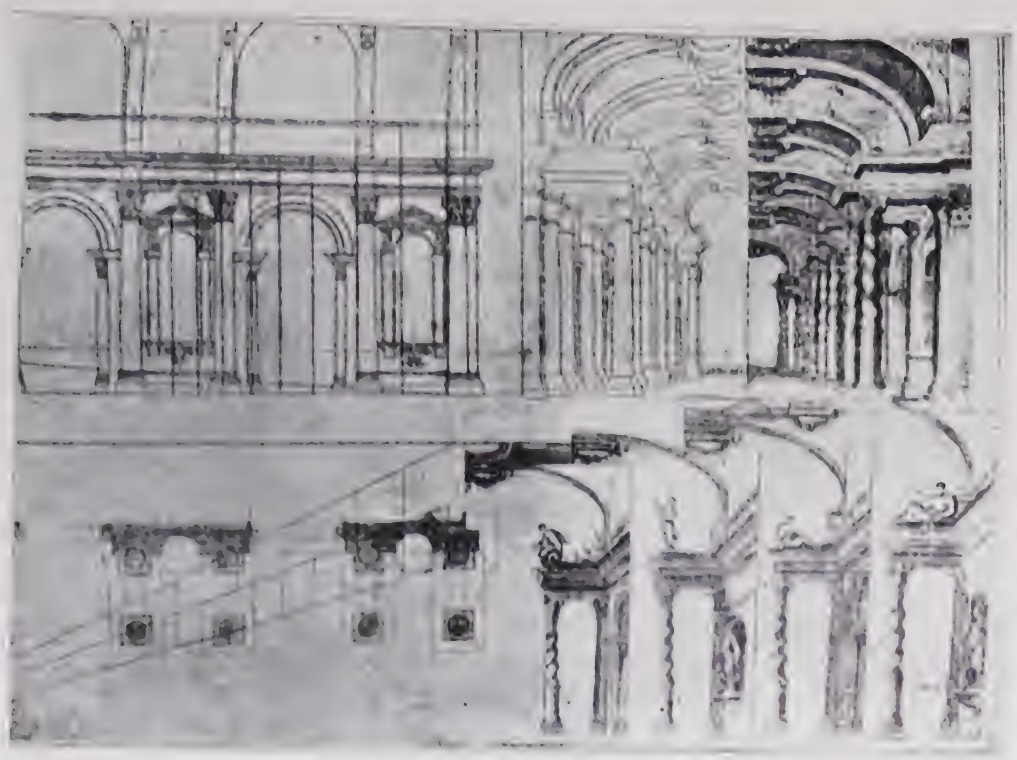


Ferdinando G. Bibiena (?) (1657-1743) - Schizzo di quinta e scenario d'angolo (Roma - Museo Artistico Industriale - Foto Calderisi)

Attribuito a Ferdinando G. Bibiena - " Recinto di prigionieri con vaste carceri... ,, (Cagli - Biblioteca Civica)



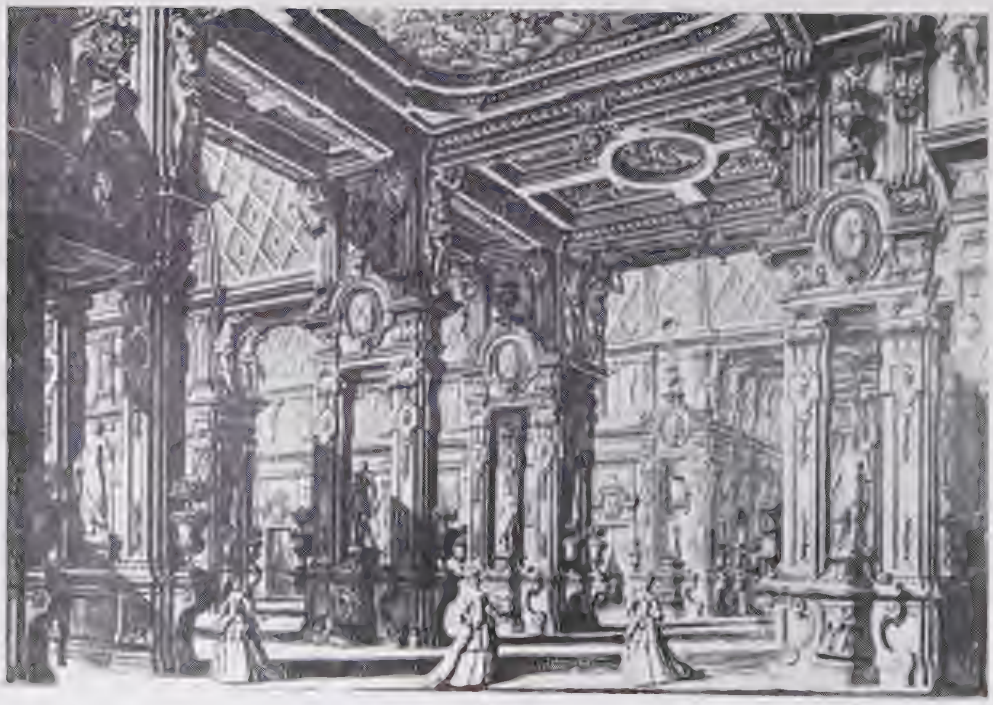
Ferdinando G. Bibiena (1657-1743) - Pianta e alzato d'una scena in prospettiva d'angolo (Dalla "Direzione,, ecc...)



b)

a) A. Pozzo - Schema di quinte (Dal "Trattato,,) ∞ *b) Francesco Bibiena* - Boccascena architettonico per il teatro di Nancy (Parigi - Louvre)

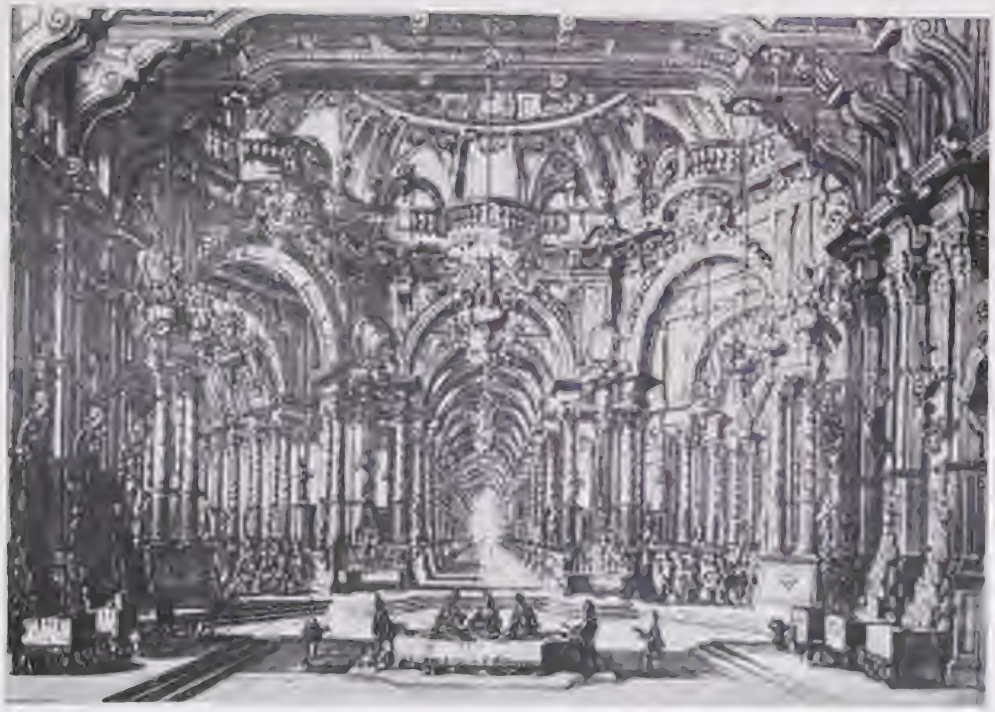
a)



b)

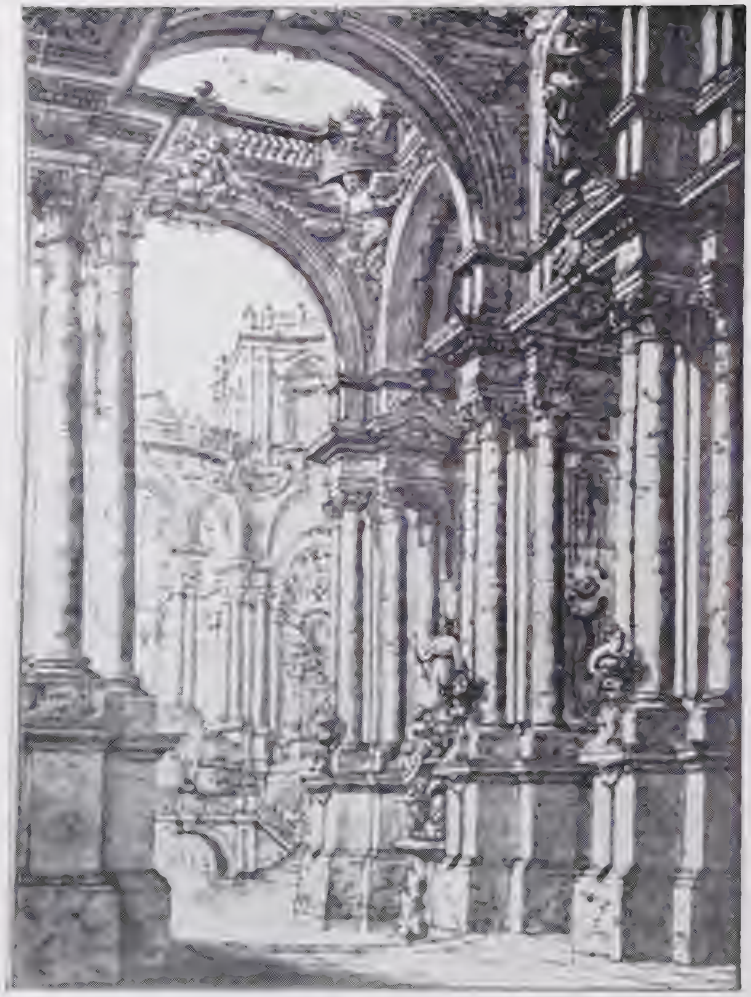
a) Gius. Bibiena (1696-1757) - Appartamenti "reali,, (Foto Calderisi) — *b) G. Bibiena* - Appartamenti "reali,, (Foto Calderisi)

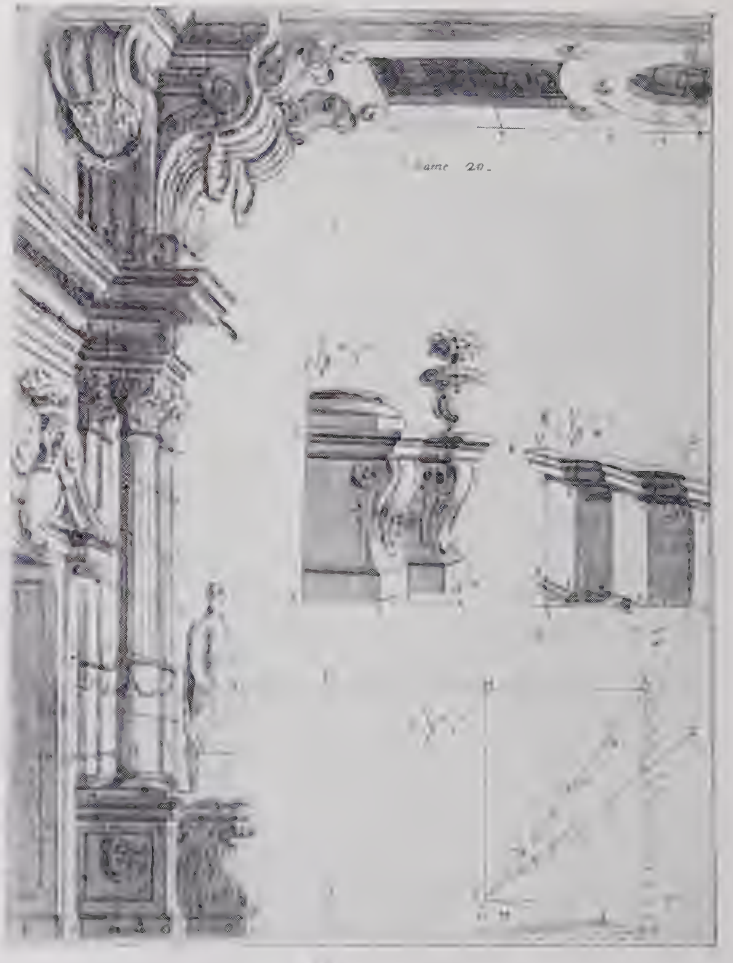
a)



b)

a) Giuseppe Bibiena (1696-1757) - Sala regia (Cagli - Bibl. Civica) *cfr. b) Giuseppe Bibiena* (1696-1757) - Sala reale (Roma - Gabinetto naz. delle Stampe)





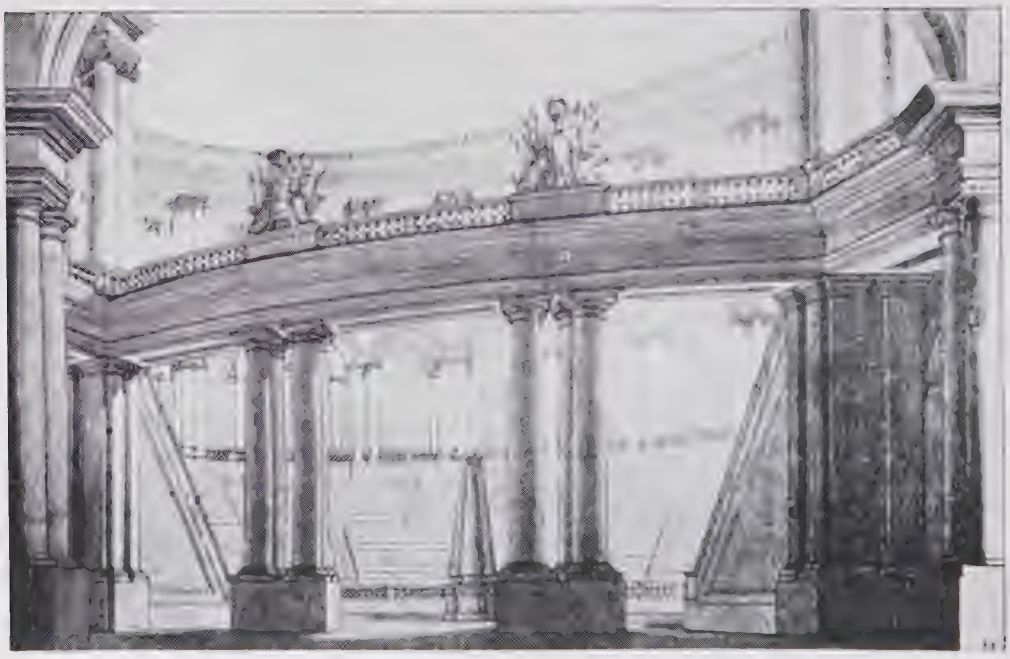
a) Ferdinando Galli Bibiena (?) (1657-1743) - Disegno a seppia (pr. Hollstein e Puppel - Berlino - Già attr. a R. Galliari nella raccolta Besso)
b) Ferdinando Galli Bibiena - Una quinta di Palcoscenico (dalle "Direzioni,,)

G. Galli Bibiena (1636-1757) - Grande scenario architettonico (Firenze - Uffizi - Foto Alinari)

G. Bibiena (1696-1757) Studio per una scena d angolo (Firenze - Uffizi - Foto Alinari)

G. Bibiena (1696-1757) - Scenario architettonico (Firenze - Foto Alinari)

a)



b)

a) Giuseppe Bibiena (1696-1757) - Un porto (Cagli - Bibl. Civica) ∞ *b) Ignoto della fine del sec. XVIII* - Anfiteatro classico (Cagli - Bibl. Civica)

a)

b)

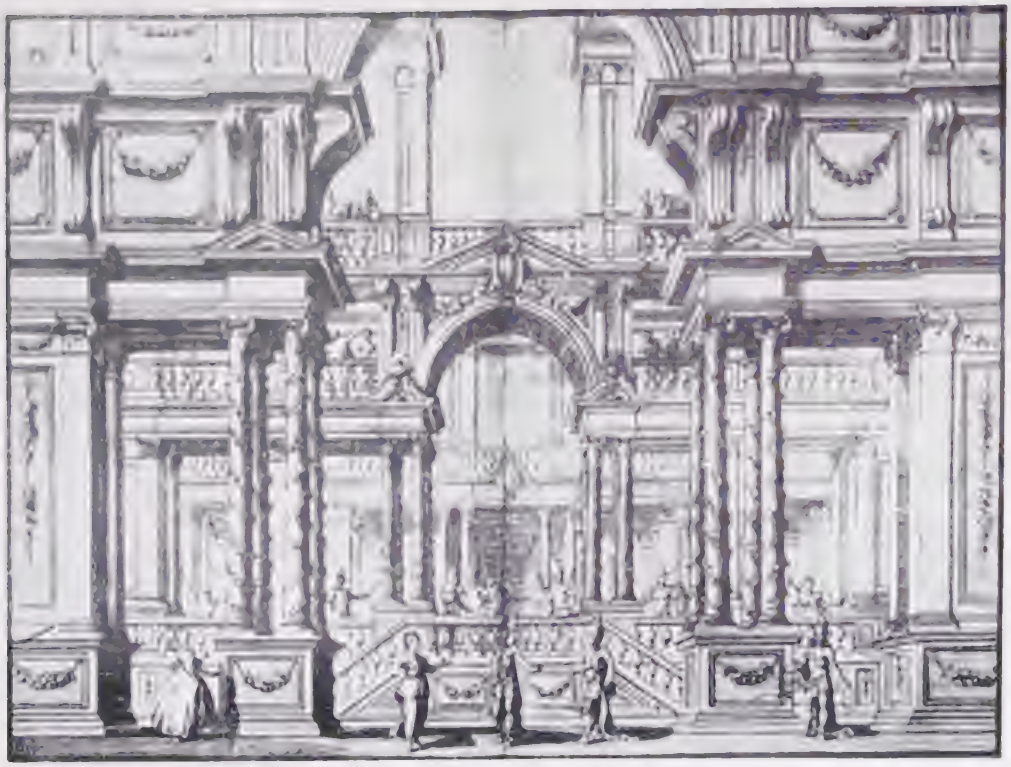
a) G. Bibiena (?) Edificio "reale,, (Cagli - Bibl. Civica) ∞ *b) G. Bibiena (?)* - Scenario architettonico (Cagli - Bibl. Civica)

a)

b)

a) Carlo Bibiena (1728-80) - Sipario per il teatro di Carlo III di Napoli (Foto Calderisi) ∞ *b) Attr. a Bernini* - Scenario per S. Alessio (Dal Munoz "Roma barocca„)

a)



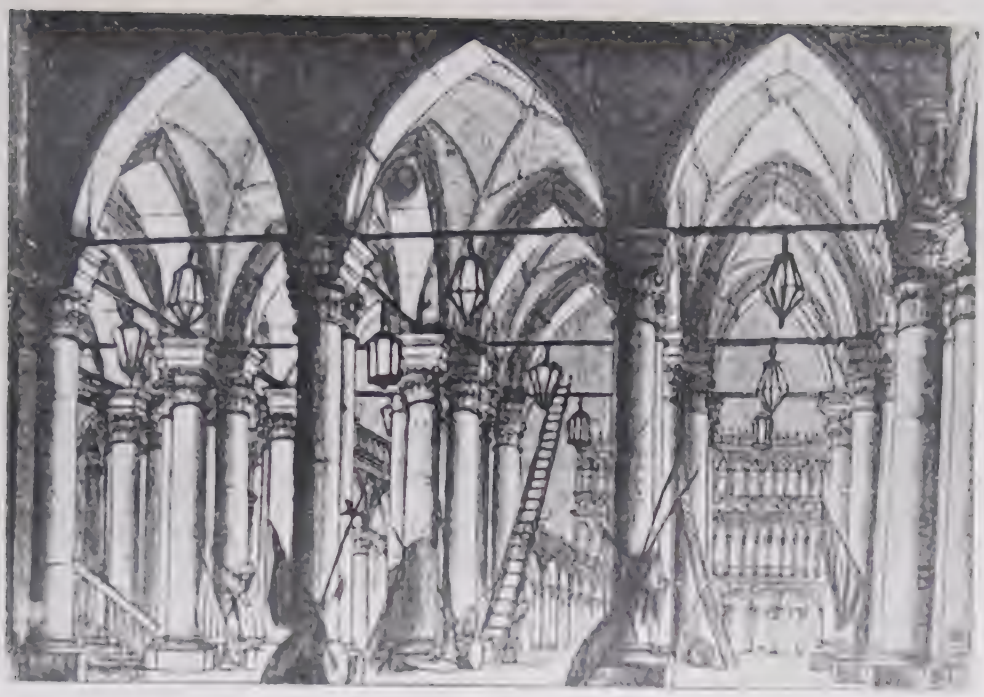
b)

a) Carlo Bibiena (1728-1780) - "Un carcere„ scena per il Teatro di Carlo III a Napoli (Foto Calderisi) ∞ *b) Carlo Bibiena* (1728-1780) - Scenario architettonico con loggia (Dalle "Prospettive„ - Foto Calderisi)

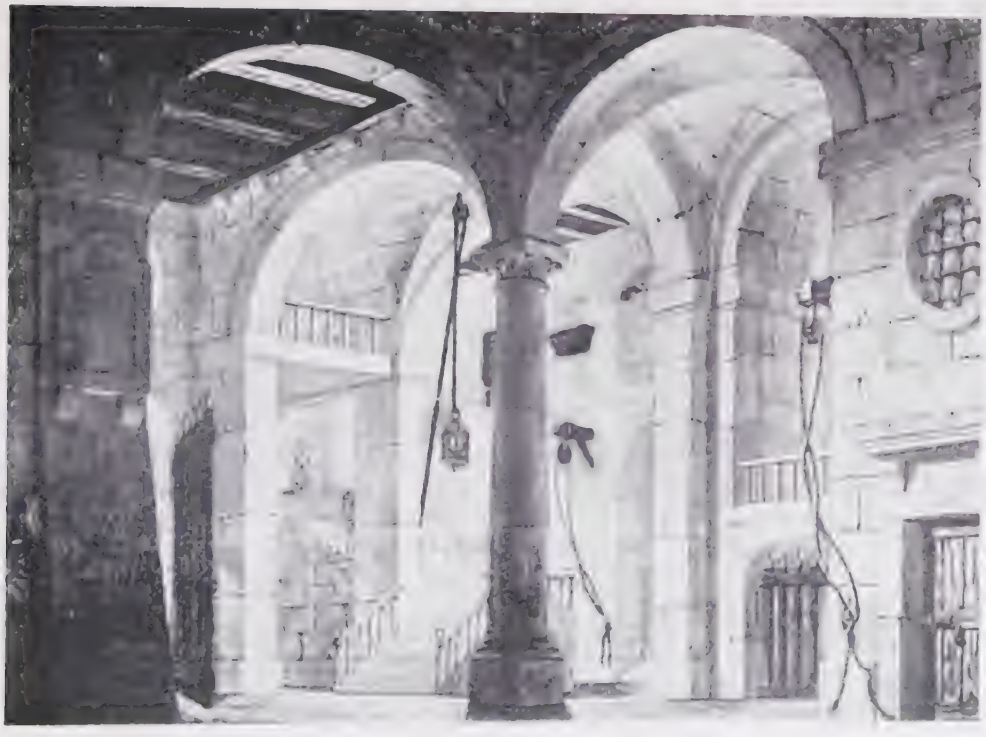
a)

b)

a) Carlo Bibiena (1728-85) - Scenario per il teatro di Carlo III a Napoli (Foto Calderisi) *ex b) Carlo Bibiena* (1728-80) - Scena rupestre, per il teatro di Carlo III a Napoli (Foto Calderisi)

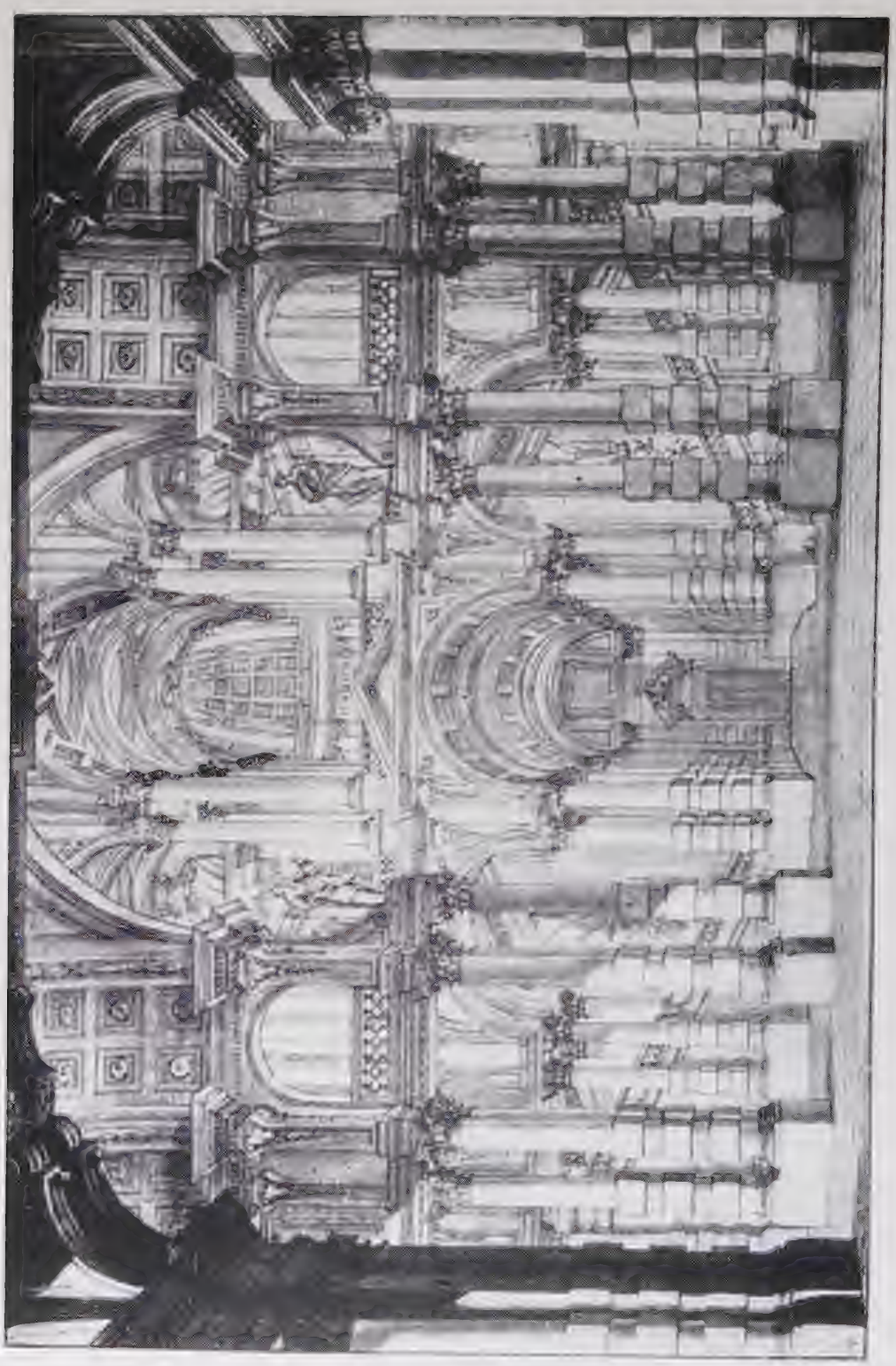


a)

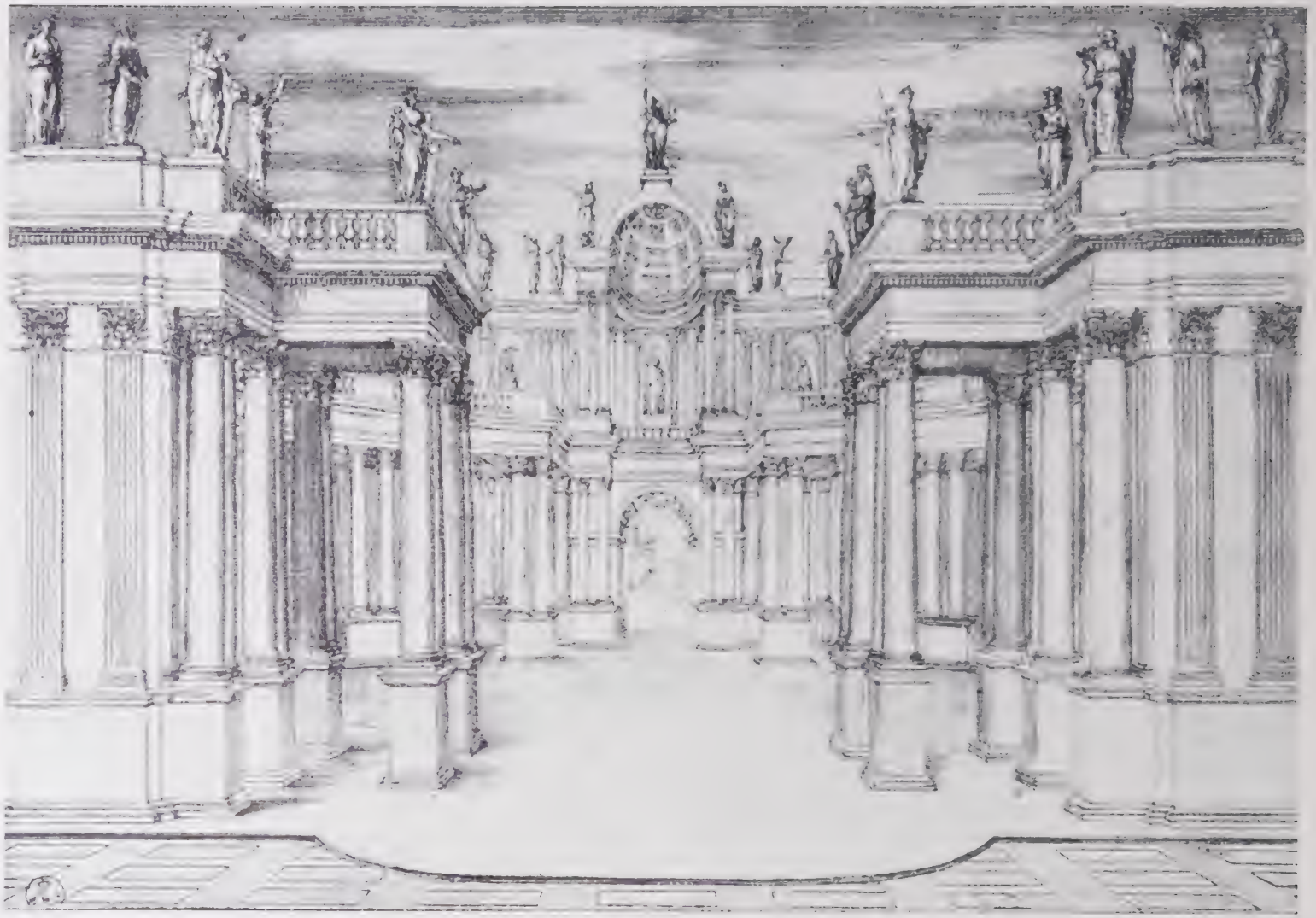


b)

a) Ignoto del sec. XVIII - Sala d'armi in un Castello (Cagli - Bibl. Civica) ∞ *b) Ignoto del sec. XVIII* - Un carcere (Cagli - Bibl. Civica)

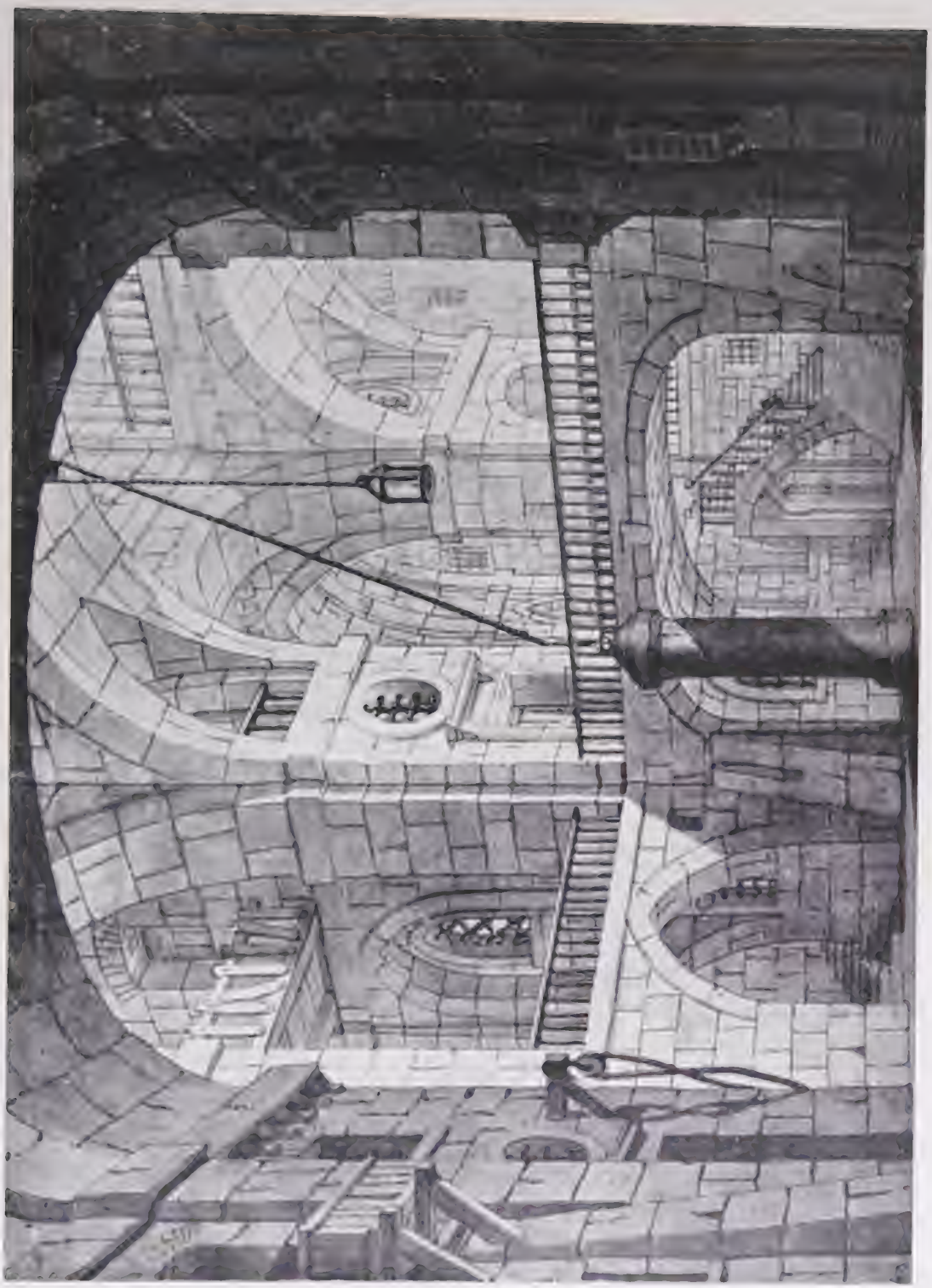


G. Galli Bibiena (1696-1757) - Scenario architettonico (Cagli - Bibl. Civica)



G. Galli Bibiena (?) (1636-1757) - Scenario architettonico (Firenze - Uffizi - Foto Alinari)

Bolognese della fine del sec. XVIII - Cantile e colonnati (Vagli - Bibl. Civica)



Ignoto bolognese del sec. XVIII - Un Carcere (Cagli - Bibl. Civica)

Scenario "romantico,, nel sec. XVII - *Breugel il giovane* - L'averno (Pal. Doria - Foto Alinari)

Scenografo toscano intorno al 1630 - Apollo e le Muse - (Da osservare i due palcoscenici ai lati del Parnaso, che agiscono contemporaneamente)
(Roma - Coll. Mulè - Foto Calderisi)

G. Bibiena (1696-1757) - Scenario sacro, con proscenio (Dalle "Architetture e prospettive„)

A. Pozzo - Scenario sacro (Dal "Trattato", ecc.)

a)

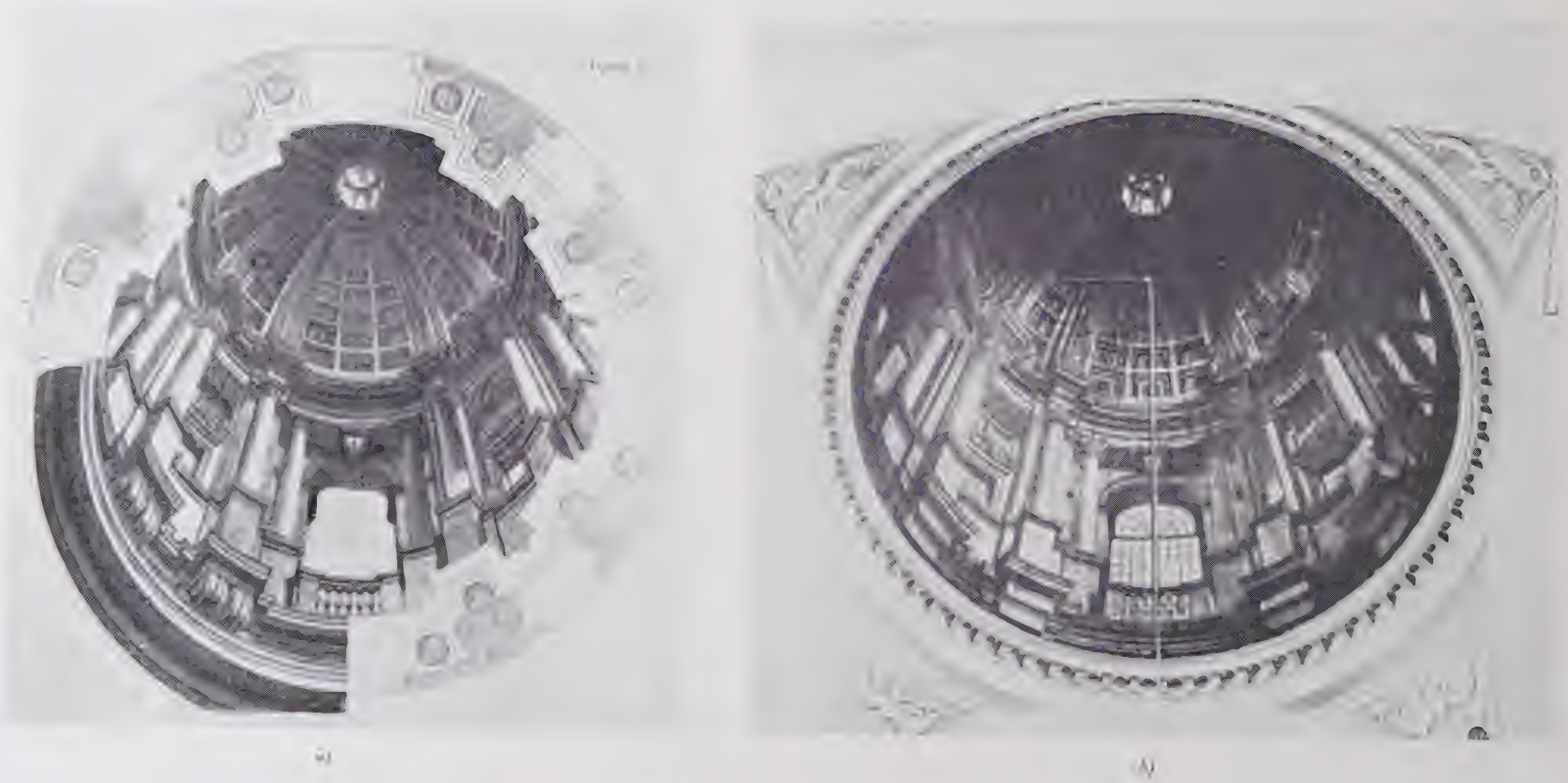
b)

a) Il gesto del "Pistoiese" - Bernini - Fontana dei Fiumi (Roma - Piazza Navona - Foto Mariani) e b) Una "quinta" in pietra - Fontana di Trevi, particolare (Foto Mariani)

a)

b)

a) A. Pozzo e allievi – Cupolino (Vienna – Chiesa dei Gesuiti Foto Feustein) ∞ *b)* Prospettiva "Illusionistica" nel sec. XVII – *Bernini* – "Scala regia" Vaticano (Foto Alinari)



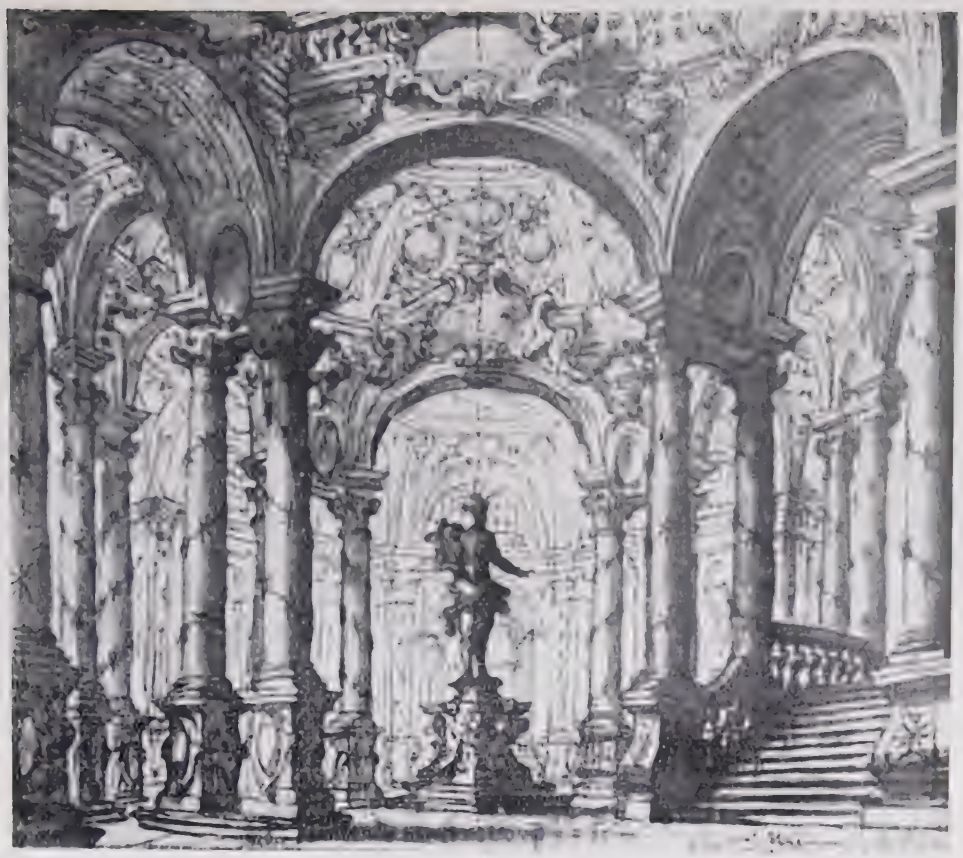
a) A. Pozzo - Finta Cupola in prospettiva (Dal "Trattato,,) ∞ *b) A. Pozzo* - Finta Cupola prospettiva in S. Massimo d'Aquila (Foto Mariani)

A. Pozzo e allievi - Finta Cupola in prospettiva (Chiesa dei Gesuiti a Vienna - Foto Feustein)

a)

b)

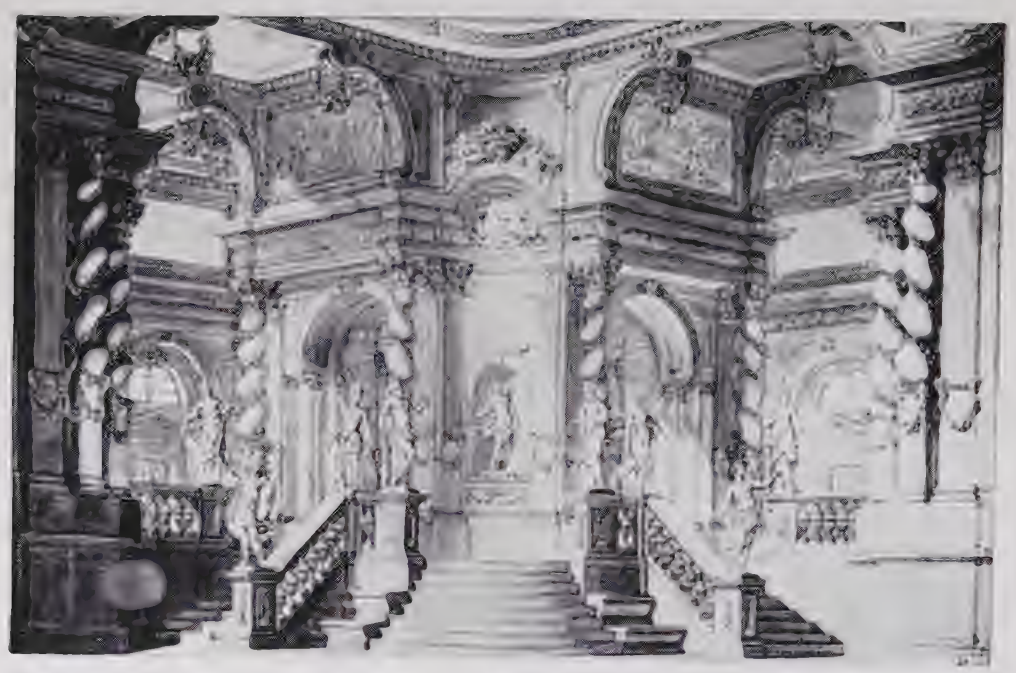
a) Ferdinando Bibiena - Scenario architettonico in prospettiva d'angolo (Genova - Pal. Bianco)
b) Ferdinando Bibiena - Scenario architettonico (Cagli - Bibl. Civica)



a)

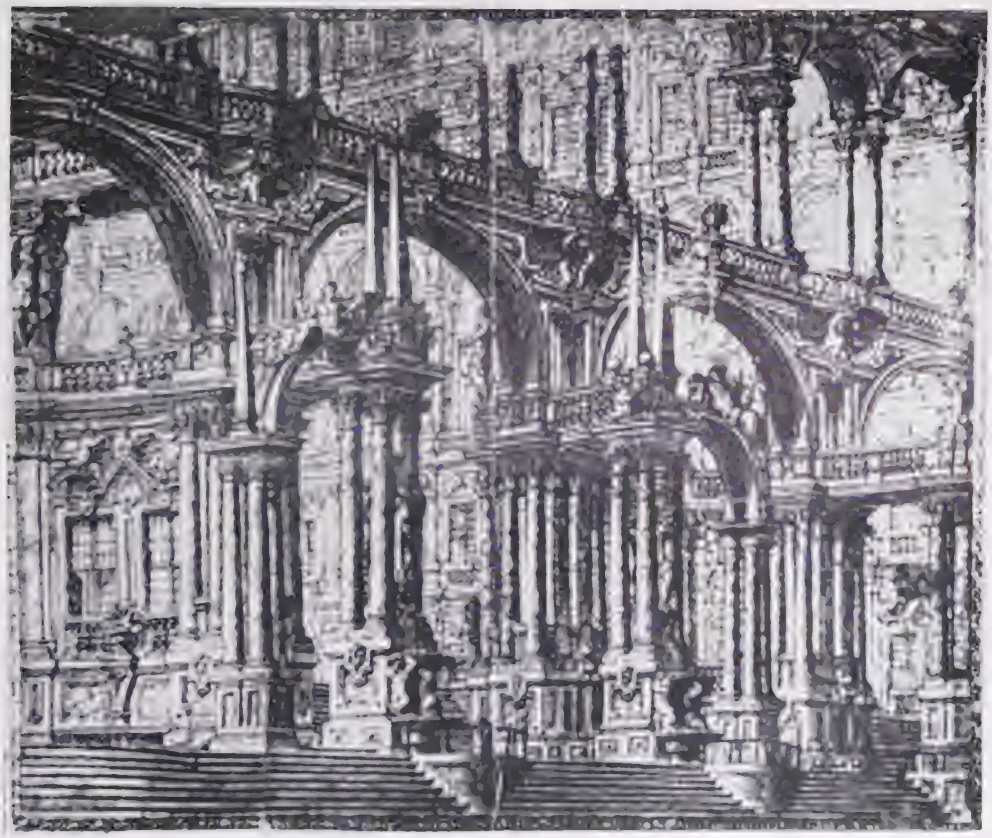
b)

a) Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743) - Tempio d'Apollo, disegno originale acquerellato (Coll. Durini - Dal Ricci)
b) Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743) - Accampamento romano (Dis. originale - Dal Ricci)



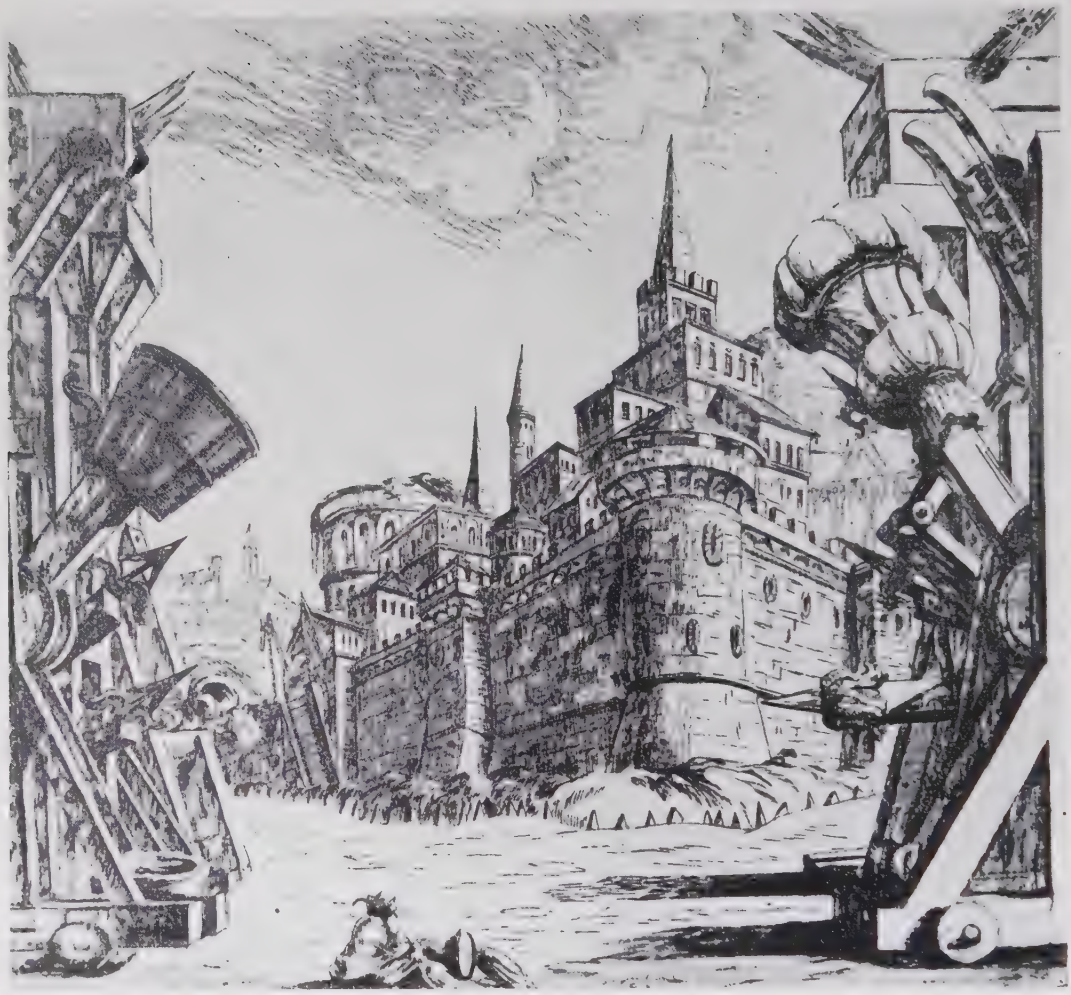
a) Ferdina do Galli Bibiena (1657-1[illegible] - [illegible] enario architettonico [illegible] Bibl. Civica) *e F. G. Bibiena* - Sala principesca (Cagli - Bibl. Civica)

a)



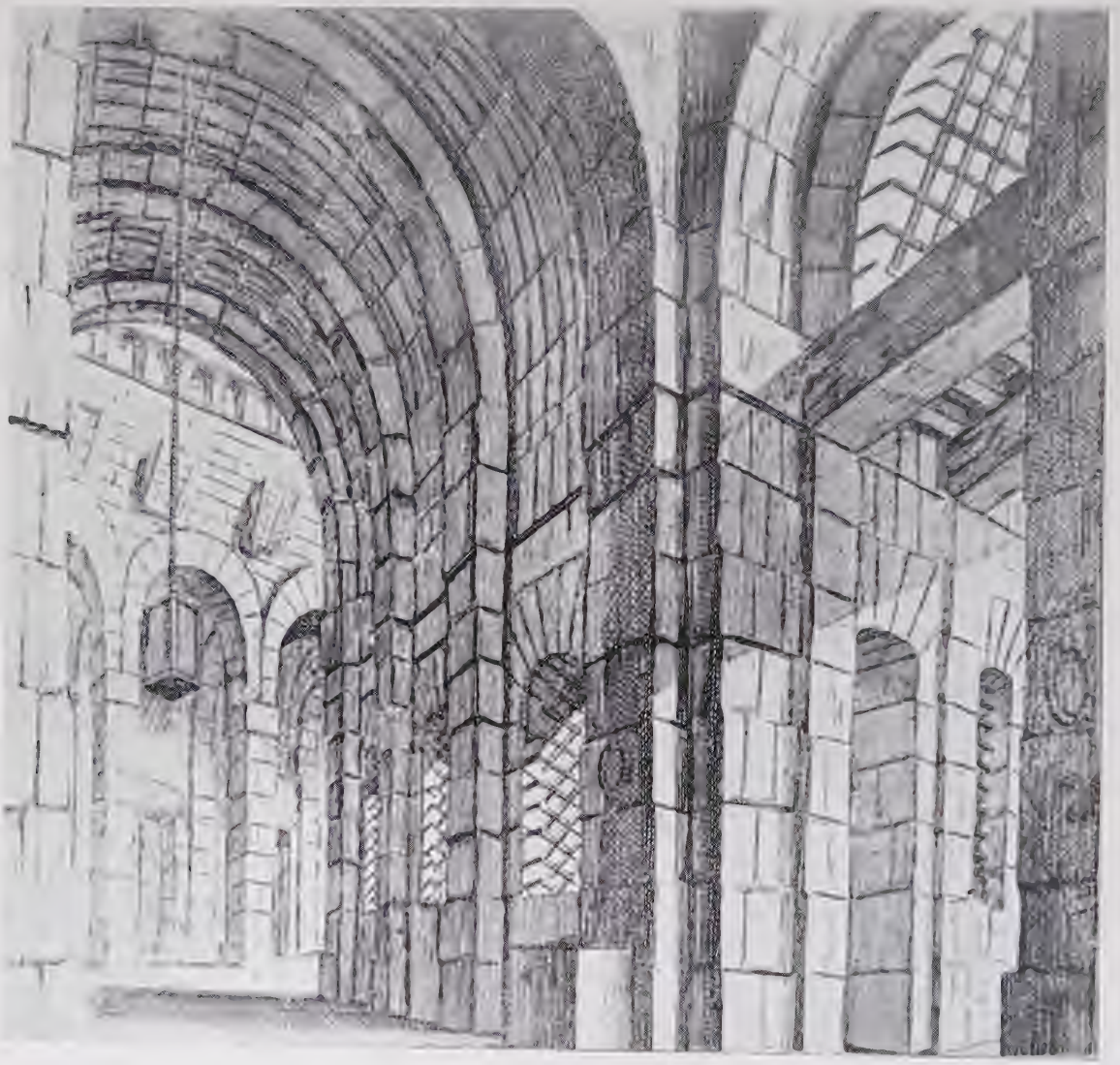
b)

a) Ferdinando G. Bibiena (1657-1743) - Giardino (Dalle "Architetture „) ∞ *Pannini* (1691-1764) - Scenario architettonico - Disegno a penna acquerellato (pr. J. Baer - Francoforte)



Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743) - Scena d'assedio (P. Abati inc. - Dalle "Prospettive,,)

Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743) - Giardino fantastico con chioschi di verde (Coll. Duomo - Milano)



Ferdinando G. Bibiena (1657-1743) - Un carcere (P. Abati inc. - Dalle " Prospettive ,,)

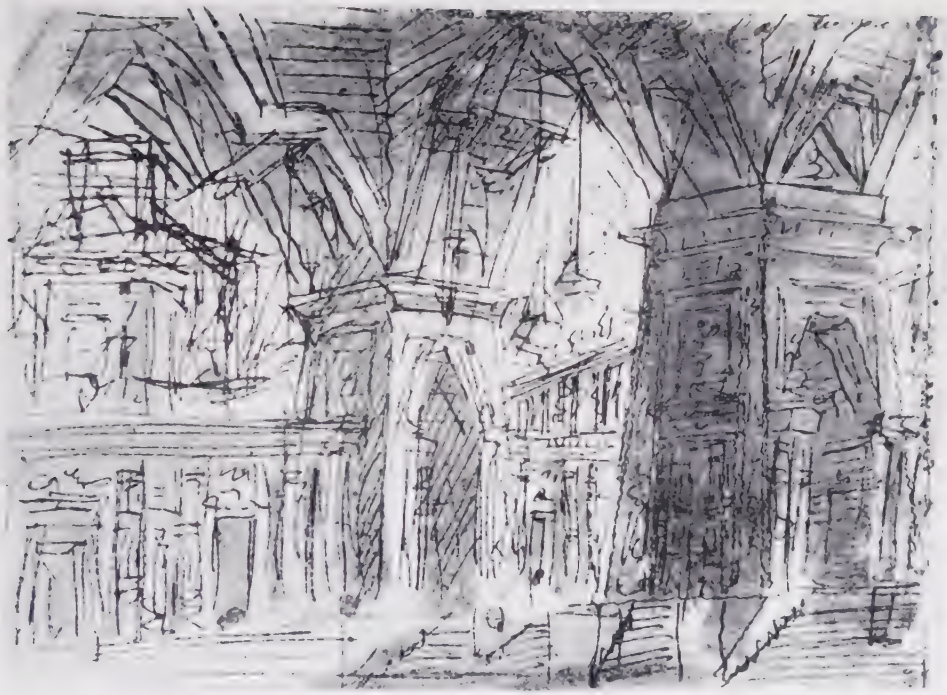
Ferdinando G. Bibiena (1657-1743) - Scena esotica (P. Abati inc. - Dalle " Prospettive ,,)

Ferdinando G. Bibiena (1657-1745) - Galleria "reale„ (Cagli - Bibl. Civica)

Ferdinando G. Bibiena (1657-1743) - Chiosco architettonico e fondale (Cagli - Bibl. Civica)

Nicola Salvi - Grande macchina pirotecnica architettata in piazza di Spagna (Roma Bibl. Casanatense - Foto Calderisi)

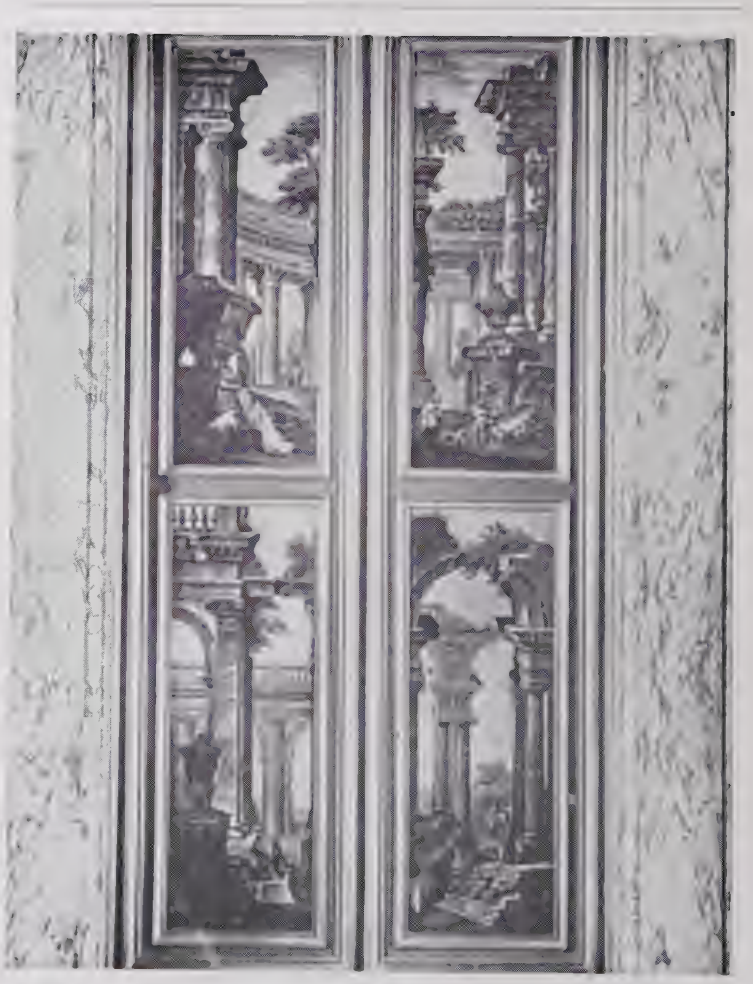
a)



b)

a) F. Guardi (?) (1712-93) - Schizzo per scenario (Roma - Coll. privata - Foto Calderisi) *m. b) Piranesi* (?) (1720-78) - Schizzo a penna per scenario egizio (Roma - Coll. privata - Foto Calderisi)

a)



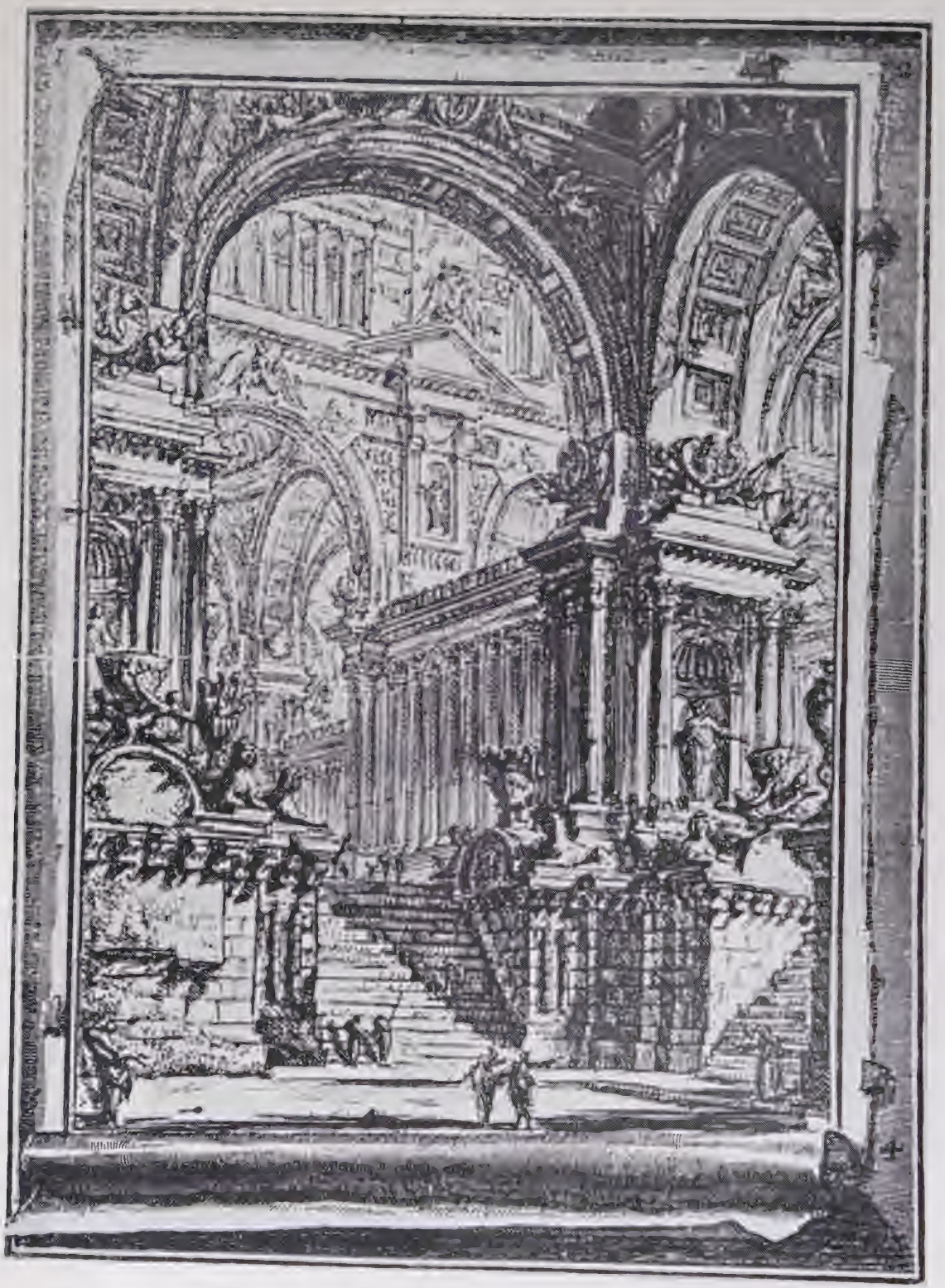
b)

a) Il "Rovinismo" - *Pannini* (1691-1764) - Ruderi (Pietrogrado - Coll. privata - Foto Calderisi) ∞ *b) Maniera del Pannini* - Battenti di Porta (Roma - Pal. Corsini - Foto Alinari)

a)

b)

a) Filippo Juvara (1684-1735) - Atrio scenografico (Torino - Bibl. Nazionale - Dal Telluccini) *ω b) Filippo Juvara* - Spaccato d'un teatro (Torino - Bibl. Nazionale - Dal Telluccini)



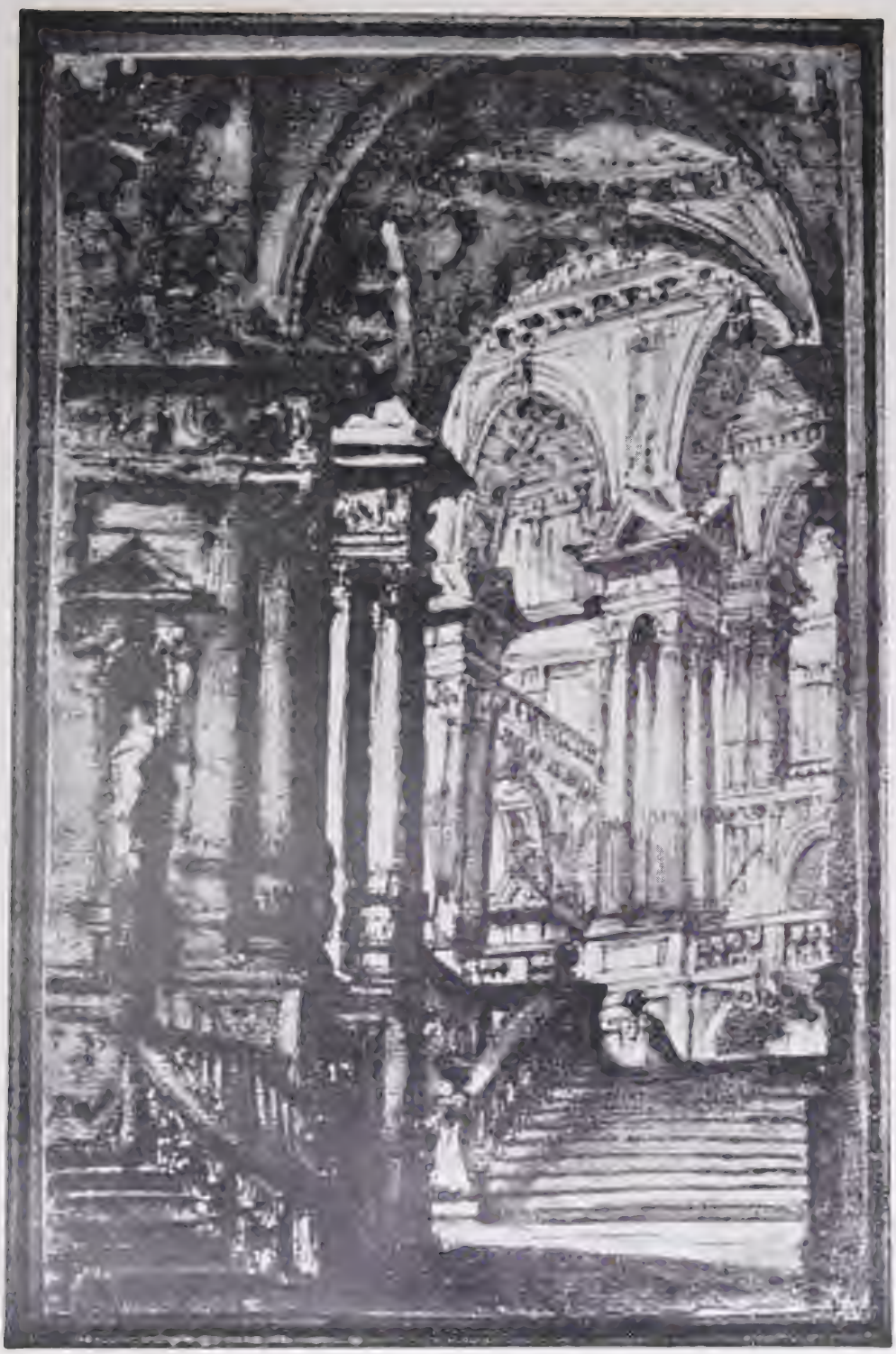
Piranesi (1 20-1778) - Scenario architettonico (Roma - Gabinetto delle Stampe - Foto Calderisi)

Piranesi (?) (1720-1778) - Schizzo a penna per un carcere (Roma - Gabinetto delle Stampe)

Piranesi (1720-1778) Schizzo a penna di edificio regio con ponte (Roma – Museo Artistico-Industriale – Fondo Calderini)

Maniera di Piranesi (fine del sec. XVIII) - Un castello (Roma - Coll. Muir)

Piranesi (1720-21) - Un carcere (Roma - Gabinetto delle Stampe - Foto Calderisi)

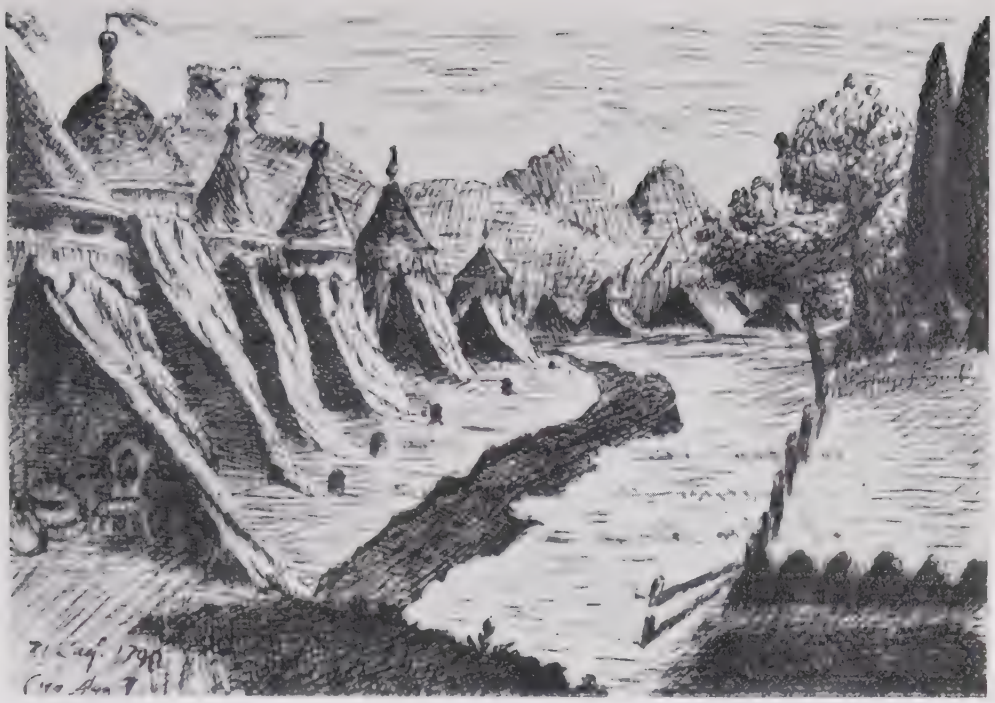


Mauro Tesi detto "Maurino" (1730-66) - Scenario architettonico (Genova - Pal. Bianco)

a)

a)

a) Mauro Tesi detto "Maurino" (1730-1766) - Scenario egizio (Firenze - Coll. Olschki) ∞ *Mauro Tesi detto "Maurino"* (1730-66) - Scenario egizio (Firenze - Coll. Olschki)



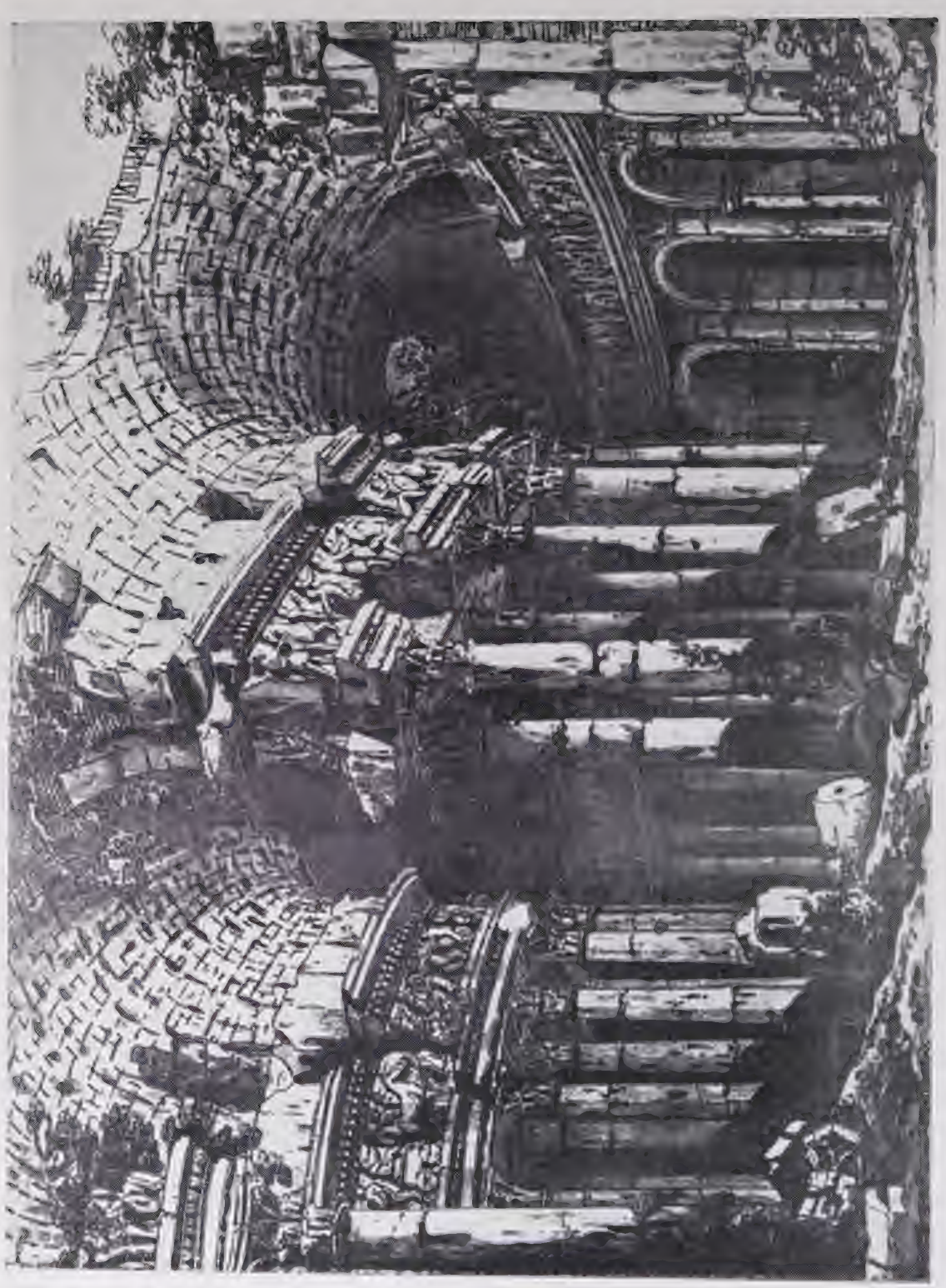
a)

b)

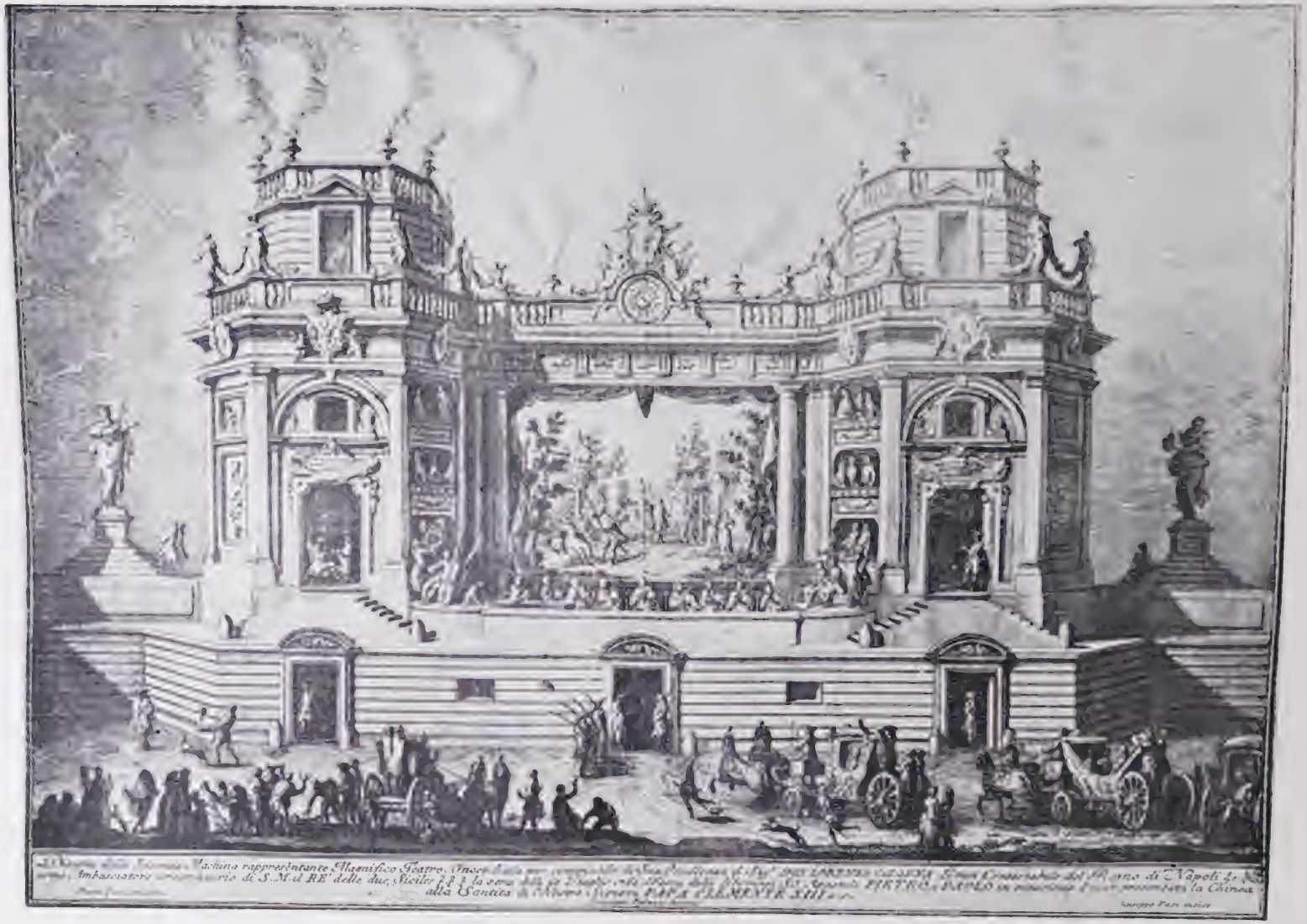
a) Ignoto del sec. XVIII - Scena per il "Ciro,, di Metastasio (Roma - Coll. Mulè) ∞ *b) Ignoto del sec. XVIII* - Scena per il "Ciro,, di Metastasio (Roma - Coll. Mulè)

P. Gonzaga (?-1831) - Quinta con porticato e fontane (Pietrogrado - Coll. priv.)

Ignoto genovese del sec. XVIII - Scala di carcere (Roma - Coll. Mulè)



Francesco Fontanesi (1751-1795) - Tempio diroccato



Paolo Posi (sec. XVIII) - Macchina pirotecnica raffigurante un teatro (Roma - Bibl. Casanatense ; Foto Calderini)

Pietro Gonzaga († 1831) : Porto fantastico (Pietrogrado : Coll. Pratov)

Il "Presepe" del settecento Napoli, Museo di San Martino (Presepe napoletano del sec. XVIII - Foto Ministero della P. I.)

IV

NEOCLASSICISMO E ROMANTICISMO

Ignoto intorno al 1850 - « Castello abbandonato » al chiaro di luna (dall'acquerello originale - Prop. Mulè, Roma)

Giovanni Perego (1783-1817) - Anfiteatro Classico (Roma - Coll. privata)

a)

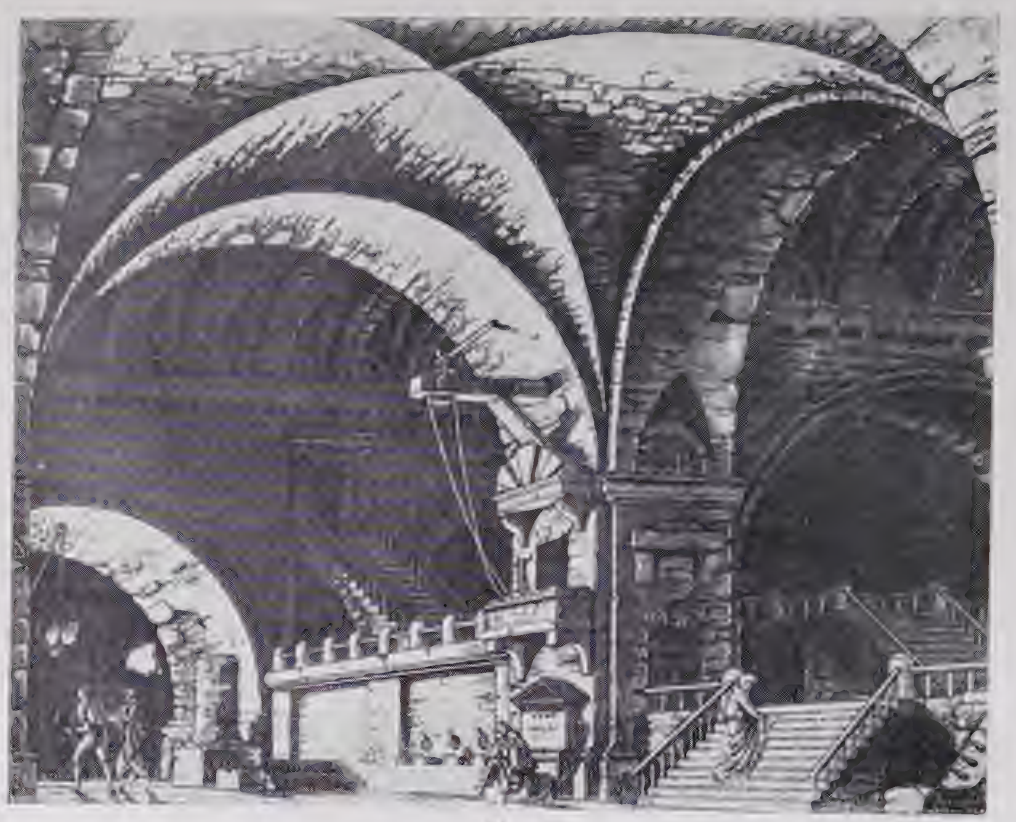
b)

a) Giovanni Perego (1783-1817) - Scena egizia (Roma - Coll. Mulè) ∞ *b) L. Pozzetti* - Entrata di Castello (Roma - Coll. Mulè)

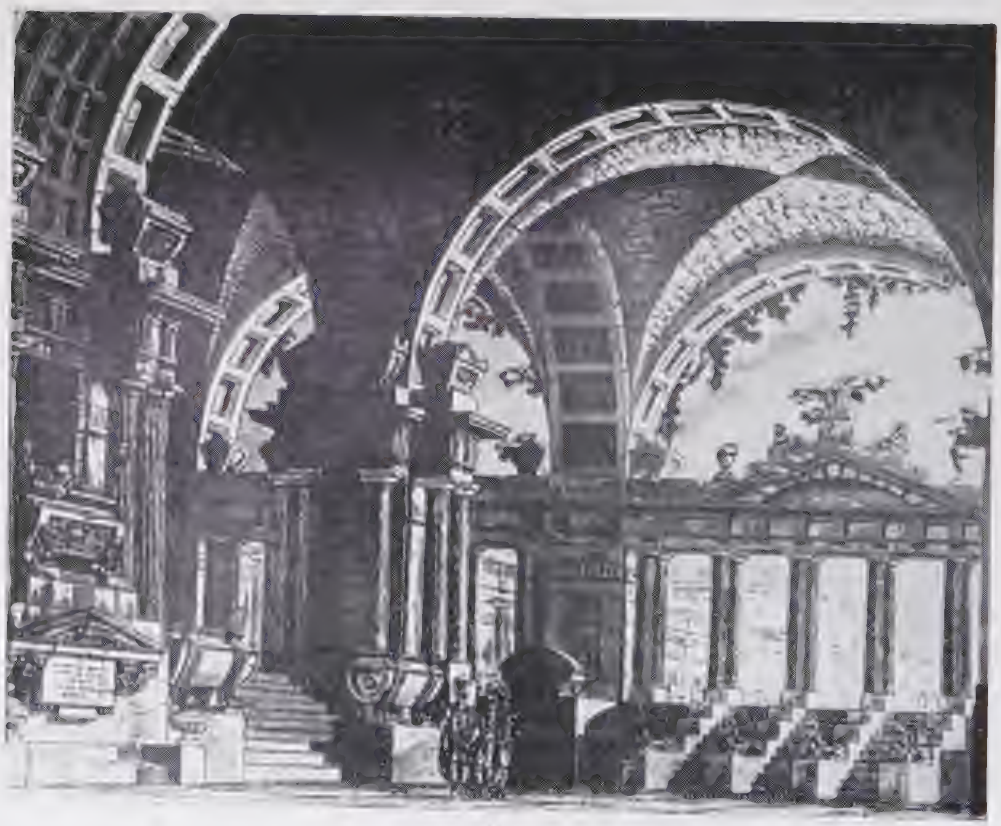
a)

b)

a) L. Pozzetti - Una prigione (Roma - Coll. Mulè) ∞ *b) Ludovico Pozzetti* (1782-1854) - Luogo magnifico (Dalla litografia originale)

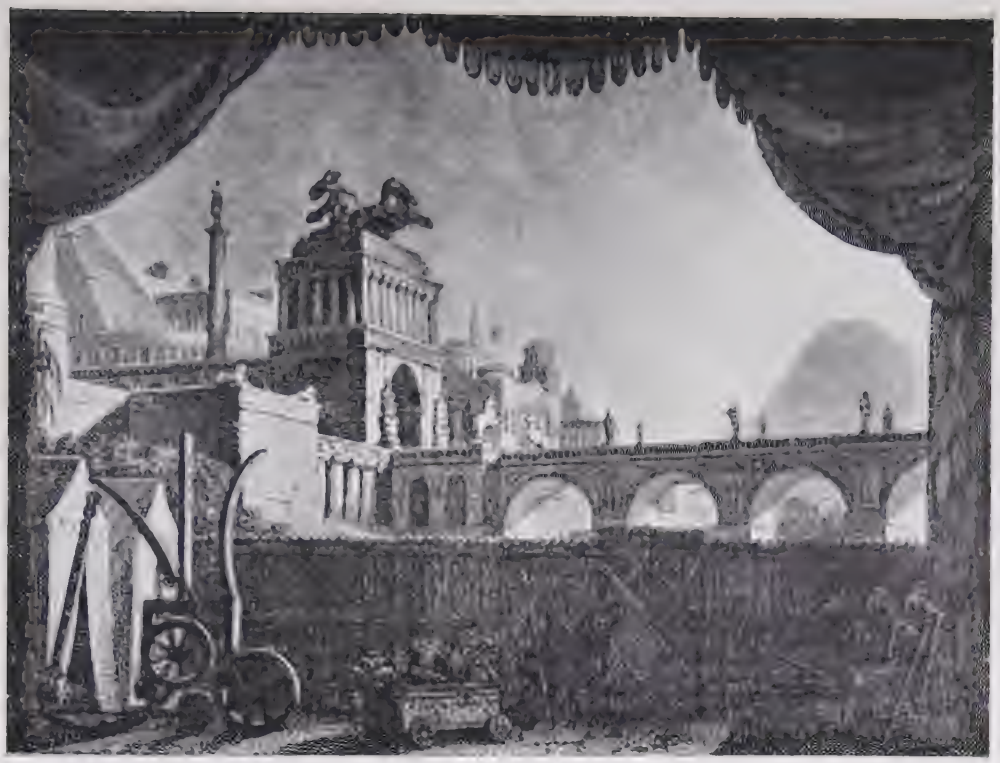


a)



b)

a) Ludovico Pozzetti (1782-1854) - Prigioni (Fotoproiezioni - Reggio Emilia) ∞ *b) Ludovico Pozzetti* (1782-1854) - Parte interna di edificio sepolcrale (Fotoproiezioni - Reggio Emilia)



a)

b)

a) L. Cini (1830) - Città assediata vista da un attendamento (Inc. Del Ruggi - Roma) ∞ *b) P. Palagi* (1775-1860) - Bagno Romano (Inc. Del Ruggi)

a)

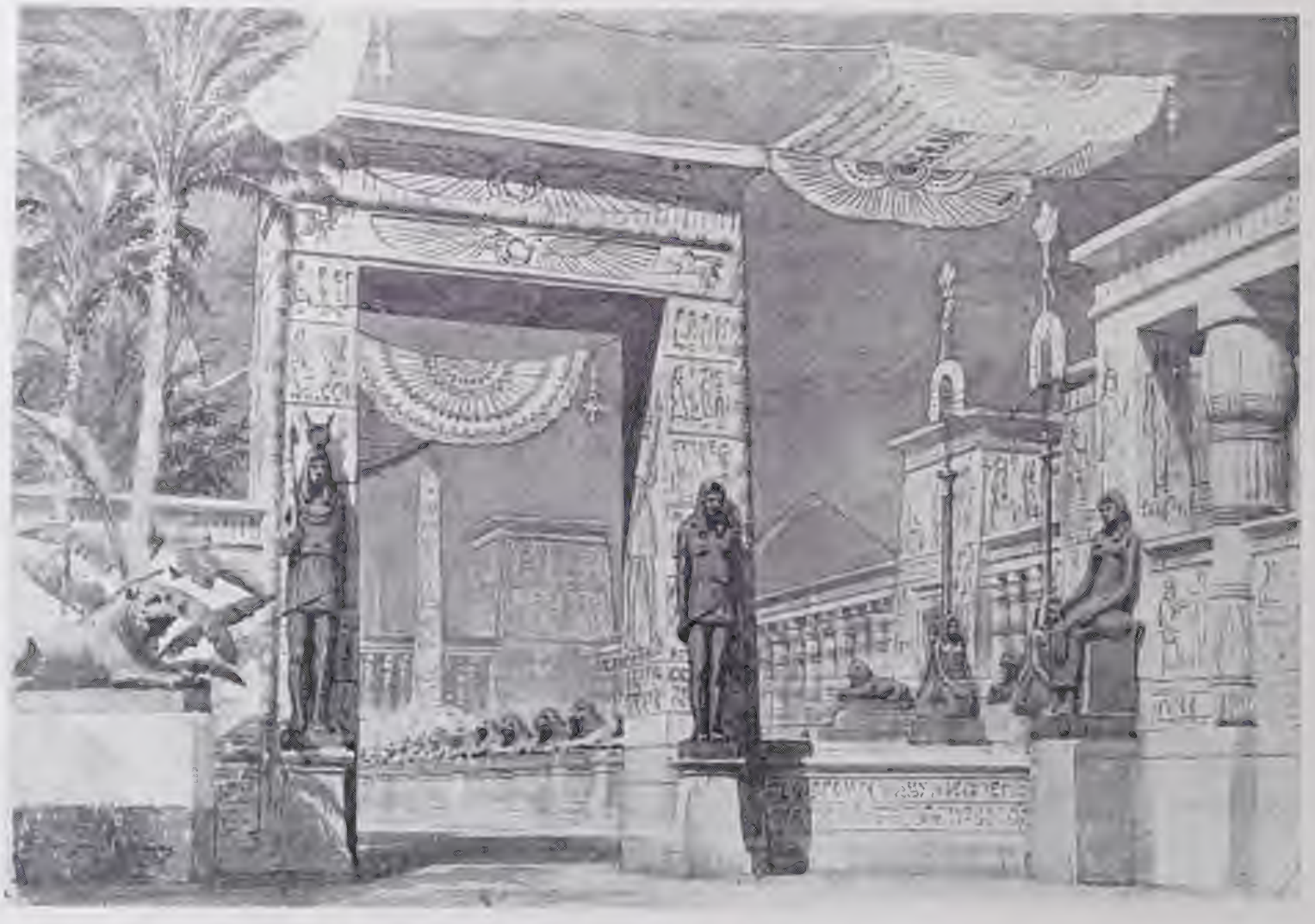
b)

a) Carlo Ferrario - Scene per il "Salvator Rosa,, rappr. alla Scala l'anno 1874 ∞ *b) Carlo Ferrario* - Scena per il "Faust,, (Fotoproiezioni - Reggio Emilia)

a)

b)

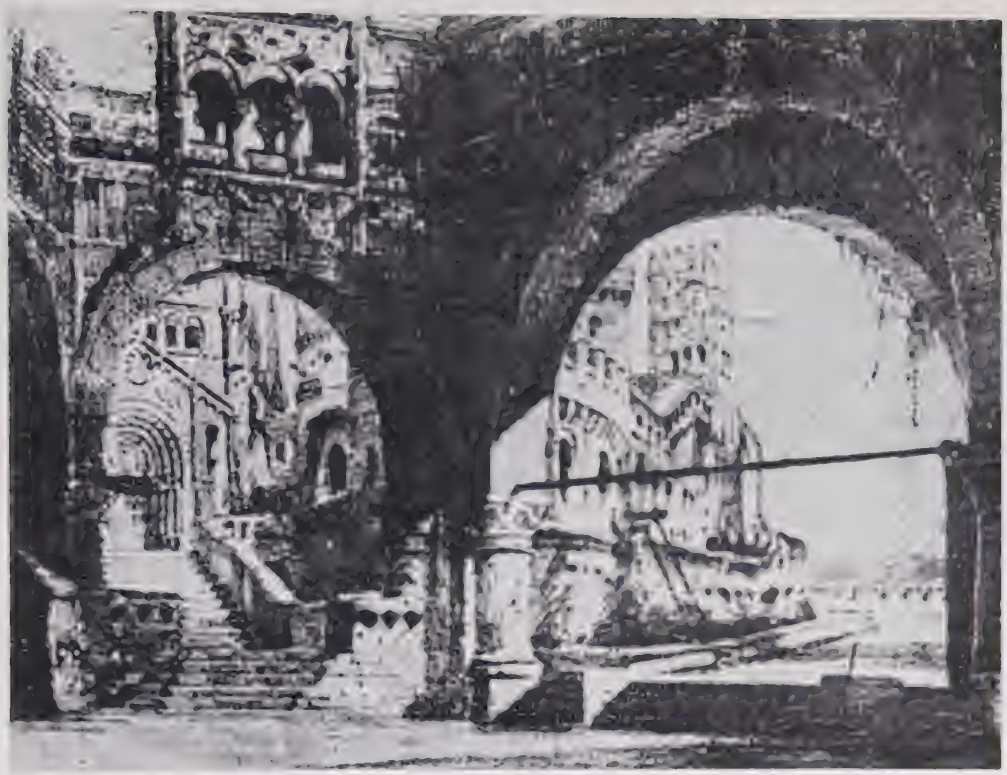
a) Luigi Bazzani - Norma (Coll. Mulè - Roma) ∞ *b) Ignoto intorno al 1850* - Scena romantica ispirata a Walter Scott (Roma - coll. privata)



Luigi Rossini. — Aula. — Scena per il trionfo (Roma - Museo Artistico Industriale)

Luigi Bazzani – Scena per "L'Africana". (Roma – Coll. Mulè)

M. Fortuny ( ) - Schizzo scenografico (Roma - Coll. Mulè)



a)

b)

a) A. Rovescalli - Scena per "Isabeau,, alla Scala di Milano ∞ *b) A. Rovescalli* - Scena per il II atto del "Matrimonio segreto,, alla Scala di Milano

Luigi Bazzani - Scena per l'"Otello,, alla Scala (Dal bozzetto originale nella coll. Mulè - Roma)

Ignoto dei primi del sec. XIX - Foglio d'album con schizzi scenografici (Roma - Coll. Mul[illegible])

a) B. Riccardi - Schizzo per "un castello„ (Roma - Coll. privata) ∞ *b) B. Riccardi* - Schizzo per una "villa abbandonata„ (Roma - Coll. privata)

a)

b)

a) Rota - Arrivo del Cigno nel "Lohengrin,, (Alla Scala di Milano) ∞ *b) Parravicini* - Scena per "Armida,, atto IV (Dalla Scala di Milano)

V

SCENOGRAFIA CONTEMPORANEA

Arch. V. Marchi - Scena per un Dramma di Pirandello (dall'acquerello originale)

a)

b)

a) Arch. E. Fagiuoli - "Aida,, all'Arena di Verona - Scena della "Porta di Tebe,, (Dal bozzetto originale)
b) E. Fagiuoli - "Aida,, - Trionfo di Radames (Arena di Verona) Estate 1927

a)

b)

a) Arch. E. Fagiuoli - "Parsifal„ Il Castello di Klingsor (All'Arena di Verona nella estate del 1924)
b) Arch. E. Fagiuoli - "Sansone e Dalila„ scena della Macina - Arena di Verona (Dal bozzetto originale)

a)

b)

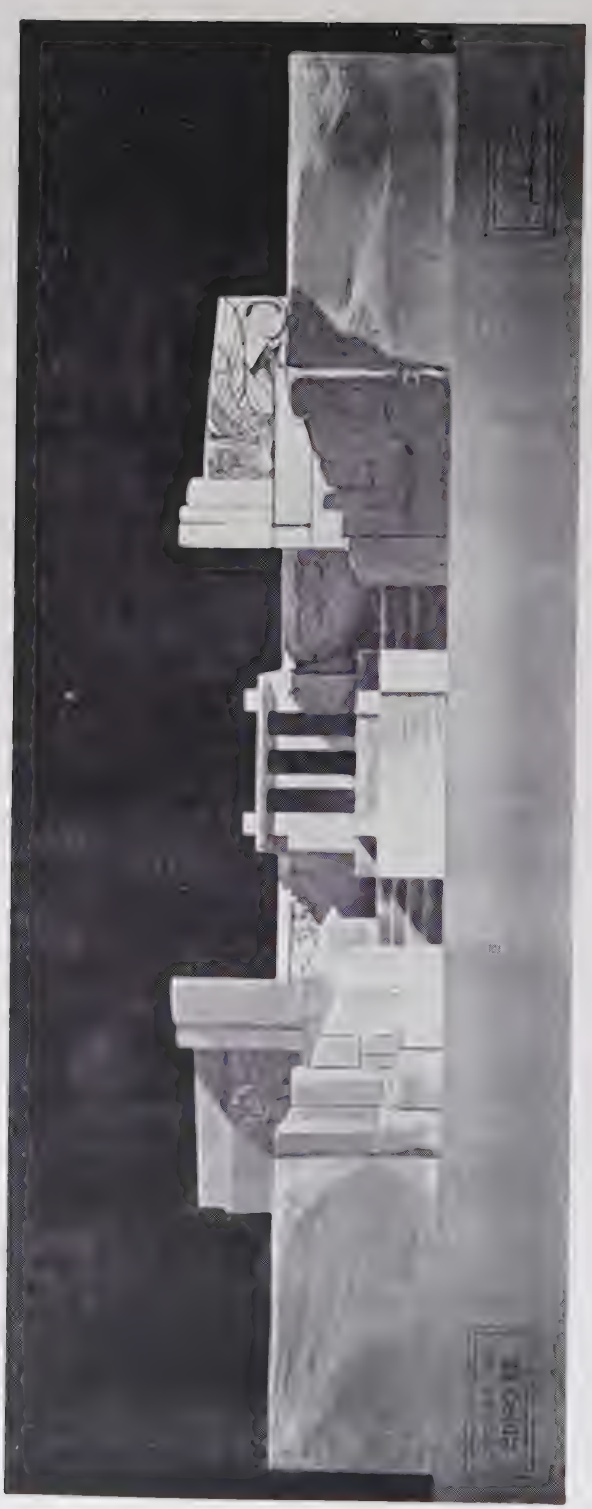
a) Arch. Pietro Aschieri - Bozzetto per una scena di "Edipo re,, al Palatino (foto Aschieri) *e b) Duilio Cambellotti* - Schizzo di masse corali per "I sette a Tebe,, (Siracusa 1927) (Dal disegno originale)

a)

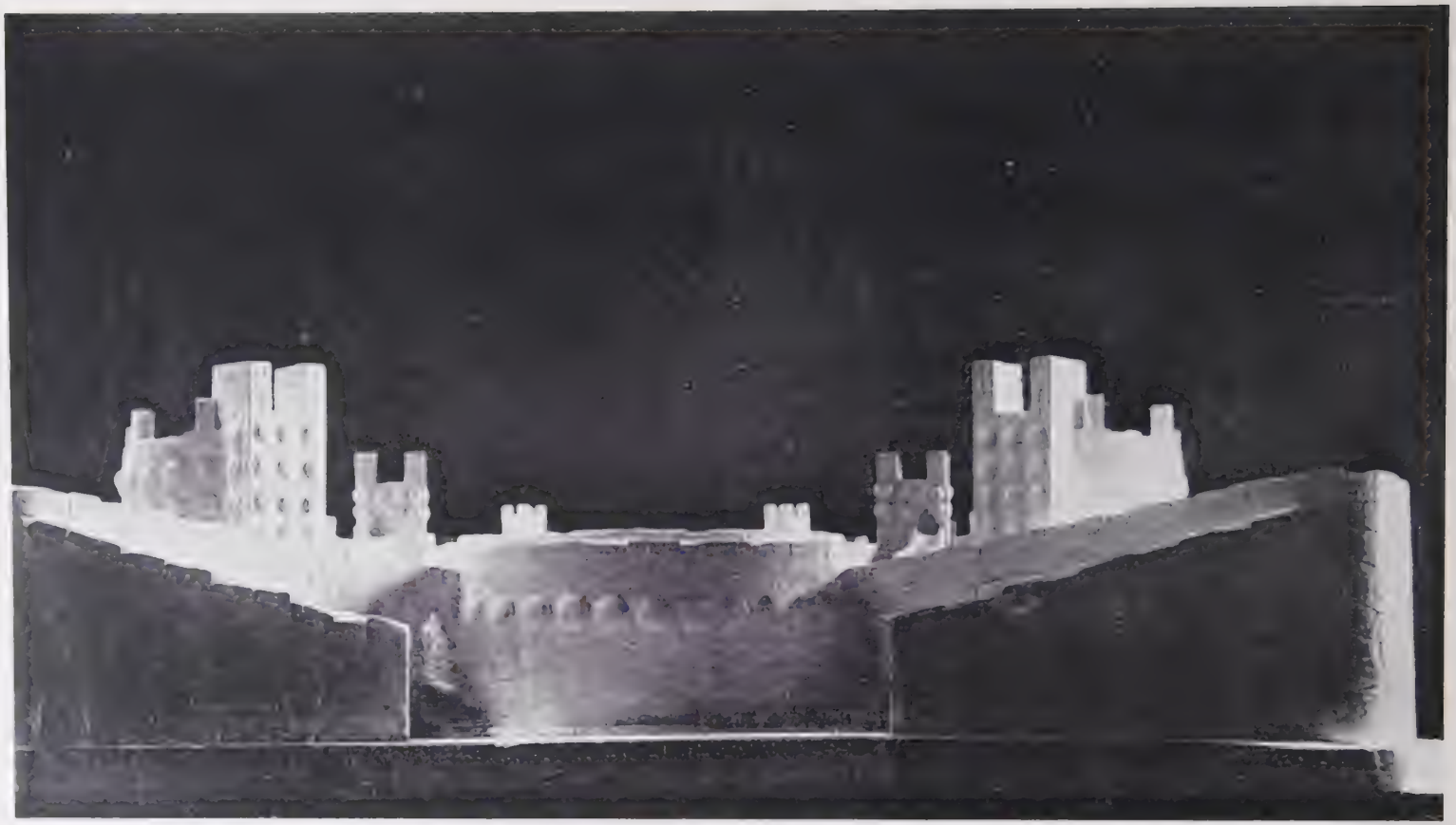
b)

a) Arch. Pietro Aschieri - Parte destra dello scenario per "Edipo re„ al Palatino ∞ *b) Arch. Pietro Aschieri* - Scenario per "Edipo re„ al Palatino

Arch. V. Fagiuoli - Scena per "Turandot,, (Arena di Verona)



Duilio Cambellotti - Bozzetto in plastica per lo scenario di "Edipo re„ a Siracusa (per cortesia dell'"Istituto del Dramma Antico„ di Siracusa)



Duilio Cambellotti - Bozzetto in plastica per "Antigone,, e "I sette a Tebe,, (Dal plastico originale)

a)

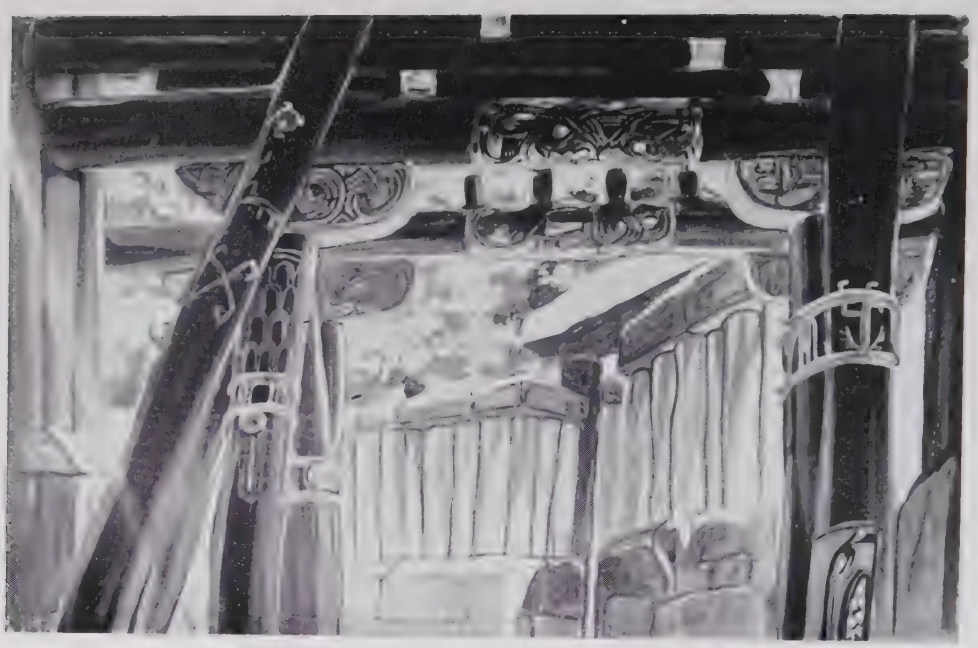
b)

a) Duilio Cambellotti - Scenario per "Gedeone" (Dal bozzetto originale per i tre cambiamenti successivi) ∞ *b) Duilio Cambellotti* - Scenario per "Il Ciclope" (Dal bozzetto originale)

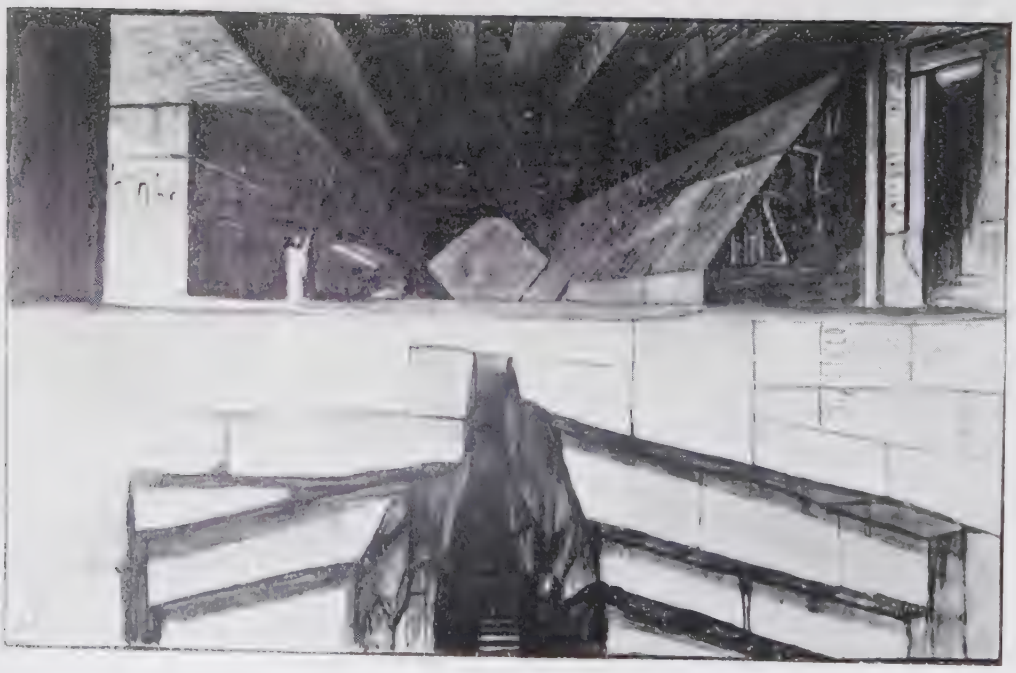
a) Duilio Cambellotti - Scenario per "Le nuvole,, (Dal bozzetto originale) ∞ *b) Duilio Cambellotti* - Scenario con gradinate e piani inclinati per "Le Eumenidi,, (Dalla tempera originale)

Duilio Cambellotti - Scenario per "La Medea„ durante la rappresentazio-

Pieretto Bianco - Scena del "Campo„ per la fiaba musicale "La bella e il mostro„ (Dalla tempera originale)



a)



b)

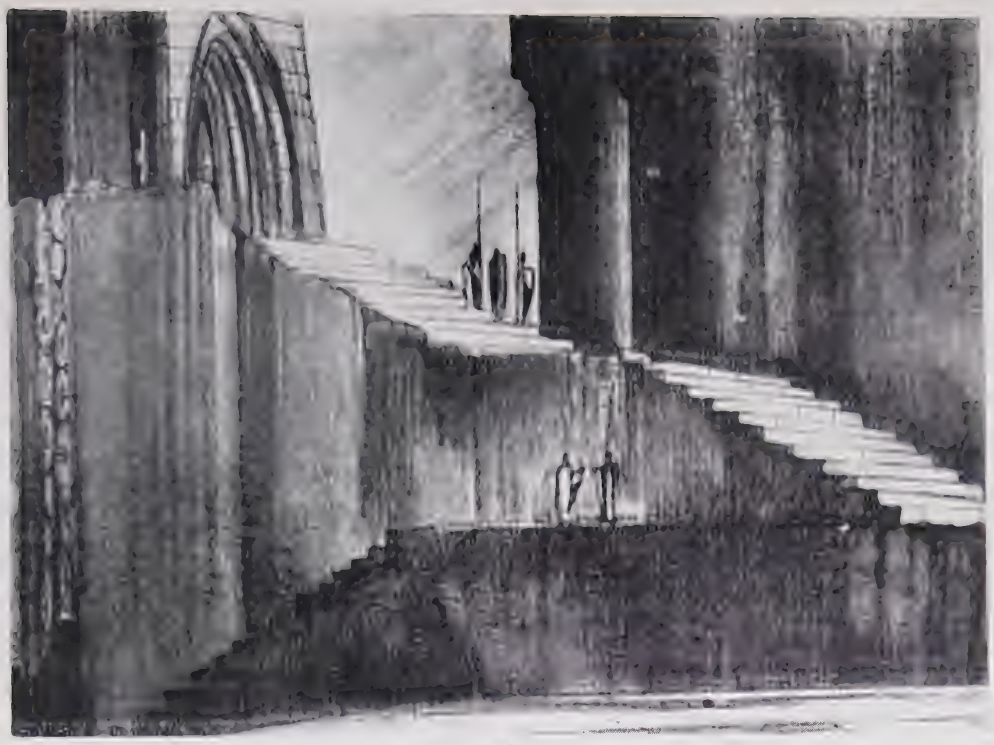
a) Duilio Cambellotti - Bozzetto di scenario per "La Norma„ ∞ *b) Duilio Cambellotti* - Bozzetto di scena per l'ultimo atto dell' "Aida„ (Dalla tempera originale)

a) Duilio Cambellotti - Scena per "Le Nuvole„ con un gruppo di danzatrici — *b) Duilio Cambellotti* - Scena per "Le Nuvole„ durante la rappresentazione

a)

b)

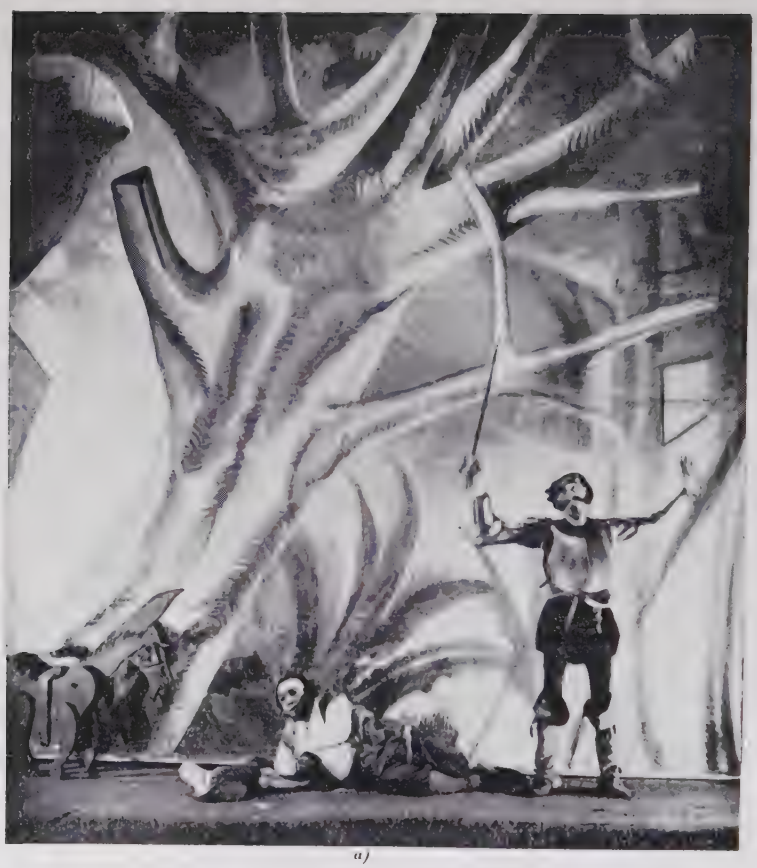
a) Pieretto Bianco - Scena per il I atto della fiaba musicale "La bella e il mostro„ (Foto Bombelli)
b) Esempio di teatro all'aperto specchiantesi nell'acqua "Il Tetiteatro„ (Bozzetto in plastica)



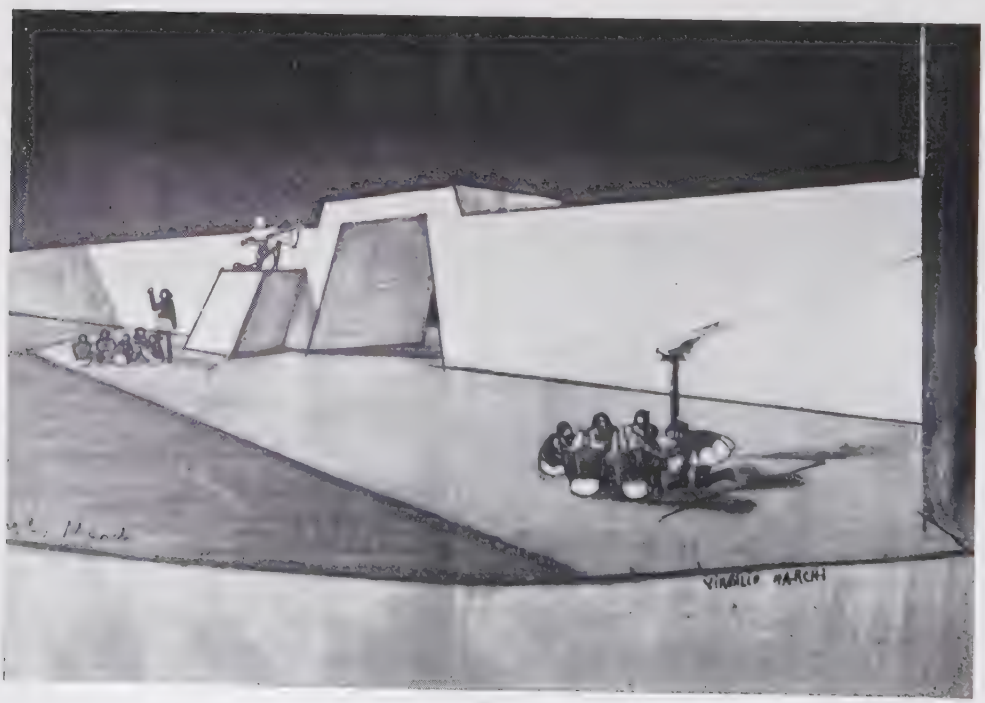
a) Arch. E. Cito-Filomarino - Scena Wagneriana (Dal dis. originale) ∞ *b) Arch. E. Cito-Filomarino* - Bozzetto di scena per "Turandot,, (Dal dis. originale)

Arch. V. Marchi - Scena per "[illegible] di L. Pirandello (Dalla scena realizzata)

Arch. V. Marchi - Scena per un dramma di Pirandello (Dalla scena realizzata)



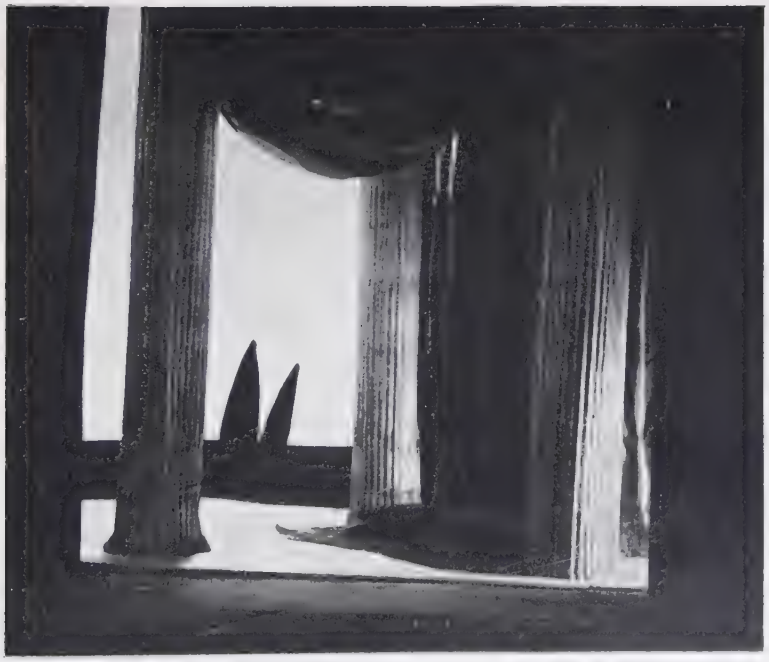
a)



b)

a) A. C. Bragaglia - Scena per "Don Chisciotte,, 1928 ∞ *b) Arch. V. Marchi* - Scena per "Cleopatra,,
(Dal dis. originale)

a)



b)

a) A. G. Bragaglia - Scena per "Un Vigliacco,, di O. Vergani (Foto Bragaglia - Roma)
b) A. G. Bragaglia - Scena per "Sansone,, di A. Spaini (Foto Indipendenti)

4. G. Brozz[illegible] : [illegible] (Foto Indipendenti)

A. G. Bragaglia - Scena per una commedia di Mario Massa (Foto Bragaglia)

A. G. Bragaglia - Scena per "Antigone" (Foto Indipendenti obb. Volgtländer)

a)

b)

a) Arch. Pietro Aschieri - Costruzione d'uno scenario cinematografico (Foto Aschieri) ∞ *b) Arch. Pietro Aschieri* - Scena costruita per una "Taberna„ romana in cinematografia (Foto Aschieri)

a)

b)

a) Teatro delle Marionette "Ingresso di Carlo Magno a Parigi,, (Scenario e fantocci Siciliani) ∞ *b)* Teatro per le Marionette "Malagigi evoca un diavolo,, (Scenario e fantocci Siciliani)

INDICE DELLE TAVOLE

I — IL MEDIO EVO

Esempio di « luoghi deputati » nella pittura Medioevale - Storia di Sant'Alessio; pittura del Sec. XII nella chiesa sotterranea di San Clemente I

Pisa, Camposanto - Pene dell'Inferno II

Esempio di « luoghi deputati » nella pittura del trecento - Maniera giottesca, Assisi, Chiesa di San Francesco: Pietro d'Ascesi liberato dal carcere III

Esempio di boccascena all'aperto - David e il Gigante Golia. Intarsio in legno (Sec. XV) - Bergamo S. M. Maggiore IV

Sacra rappresentazione all'aperto - Bolsena, Santa Cristina V

Entrata dei diavoli in una scena di Sacra rappresentazione - Bolsena, S. Cristina VI

a) Una scena di Sacra rappresentazione - Bolsena, S. Cristina — *b*) A sinistra il Paradiso, a destra l'Inferno VII

II — IL RINASCIMENTO

a) *Fr. di Giorgio* - Architettura — *b*) *Raffaello* - « Sposalizio » VIII

Intarsio in legno nello « Studiolo » del Palazzo Ducale - Urbino (Secolo XV) IX

B. Peruzzi - Farnesina - Sala delle prospettive X

Tentativo di ricostruzione d'uno degli « Ingegni » di F. Brunellesco XI

B. Peruzzi - Studio per scenario prospettico XII

B. Peruzzi - Disegno originale XIII

a) *Seb. Serlio* - Scena satirica - Un bosco — *b*) *B. Peruzzi* - Schizzi per una scena prospettica XIV

a) *Seb. Serlio* - Scenario prospettico (scena tragica) — *b*) *Seb. Serlio* - Scenario prospettico (scena comica) XV

a) Il *gusto* della prospettiva nel Rinascimento - Intarsio prospettico - Napoli - Certosa di S. Martino (Sec. XV) — *b*) *Sabbatini* - Scenario prospettico con *lume* da sinistra) XVI

a) *Sabbatini* - Scenario prospettico con *lume* dai due lati — *b*) *Sabbatini* - Scenario prospettico con *lume* di fronte XVII

a) Teatro « Olimpico » Proscenio — *b*) Teatro « Olimpico » XVIII

a) Teatro Olimpico « Casamenti » in prospettiva — *b*) Proscenio del Teatro Farnese XIX

Teatro « Olimpico » Palladio, arco del proscenio e via trionfale XX

Ricostruzione fantastica del Rinascimento XXI

Il « presepe » nel Rinascimento - Esempio di Presepe Marchigiano del Sec. XVI XXII
a) *Scamozzi* - Studio di «quinte» — *b*) *Scamozzi* - Studio di «quinte» XXIII
Progetto dello Scamozzi per il Teatro di Sabbioneta XXIV

III — LA SCENOGRAFIA BAROCCA

a) *Remigio Cantagallina* - « Barca de' Musicisti con Glauco » 1608 - *b*) *Ignoto* intorno al 1615 - Barca a foggia di Pavone XXV
a) *G. Torelli* - Discesa di Eolo e otto Venti — *b*) *Remigio Cantagallina* - Nave di Amerigo Vespucci XXVI
a) *Ludovico Burnacini* - Bosco incantato — *b*) *G. Torelli* - Bosco di cipressi e tempio XXVII
a) *Ludovico Burnacini* - Porto fantastico — *b*) *Ludovico Burnacini* - Danza di Demoni XXVIII
a) *Ludovico Burnacini* - Scena per « Il fuoco eterno » — *b*) *Ludovico Burnacini* - Tempio della Pace (Scena del « Pomo d'oro ») XXIX
Ludovico Burnacini - Boschetto con statue e fontane XXX
Ferdinando G. Bibiena - « Sotto in su » per una vôlta prospettica XXXI
Ferdinando G. Bibiena (?) - Schizzo di quinta e scenario d'angolo XXXII
Attribuito a *Ferdinando G. Bibiena* - « Recinto di prigionieri con vaste carceri... » XXXIII
Ferdinando G. Bibiena - Pianta e alzato d'una scena in prospettiva d'angolo XXXIV
a) *A. Pozzo* - Schema di quinte — *b*) *Francesco Bibiena* - Boccascena architettonico per il teatro di Nancy XXXV
a) *Gius. Bibiena* - Appartamenti « reali » — *b*) *G. Bibiena* - Appartamenti « reali » XXXVI
a) *Gius. Bibiena* - Sala regia — *b*) *Gius. Bibiena* - Sala reale XXXVII
a) *Ferdinando Galli Bibiena* (?) - Disegno a seppia — *b*) *Ferdinando Galli Bibiena* - Una quinta di Palcoscenico XXXVIII
F. Galli Bibiena - Grande scenario architettonico XXXIX
G. Bibiena - Studio per una scena d'angolo XL
G. Bibiena - Scenario architettonico XLI
a) *Giuseppe Bibiena* - Un porto — *b*) *Ignoto* della fine del Sec. XVIII - Anfiteatro classico XLII
a) *G. Bibiena* (?) Edificio « reale » — *b*) *G. Bibiena* (?) - Scenario architettonico XLIII
a) *Carlo Bibiena* - Sipario per il teatro di Carlo III di Napoli — *b*) Attr. a *Bernini* - Scenario per S. Alessio XLIV
a) *Carlo Bibiena* - « Un carcere » scena per il teatro di Carlo III a Napoli — *b*) *Carlo Bibiena* - Scenario architettonico con loggia XLV
a) *Carlo Bibiena* - Scenario per il teatro di Carlo III a Napoli — *b*) *Carlo Bibiena*- Scena rupestre, per il teatro di Carlo III a Napoli XLVI
a) *Ignoto* del Sec. XVIII - Sala d'armi in un castello *b*) *Ignoto* del Sec. XVIII - Un carcere XLVII
G. Galli Bibiena - Scenario architettonico XLVIII

G. Galli Bibiena (?) - Scenario architettonico XLIX
Bolognese della fine del Sec. XVIII - Cortile e colonnati L
Ignoto bolognese del Sec. XVIII - un Carcere LI
Breugel il giovane - Scenario « romantico » - L'averno LII
Scenografo toscano intorno al 1630 - Apollo e le Muse LIII
G. Bibiena - Scenario sacro, con proscenio LIV
A. Pozzo - Scenario sacro LV
a) *Bernini* - Fontana dei fiumi — *b*) Una « quinta » in pietra - Fontana di Trevi LVI
a) *A. Pozzo e allievi* - Cupolino — *b*) *Bernini* - « Scala Regia » Vaticano LVII
a) *A. Pezzo* - Finta Cupola in prospettiva — *b*) *A. Pozzo* - Finta Cupola in prospettiva in S. Massimo d'Aquila LVIII
A. Pozzo e allievi - Finta Cupola in prospettiva LIX
a) *Ferdinando Bibiena* - Scenario architettonico in prospettiva d' angolo — *b*) *Ferdinando Bibiena* - Scenario architettonico LX
a) *Ferdinando Galli Bibiena* - Tempio d'Apollo, disegno originale acquerellato — *b*) *Ferdinando Galli Bibiena* - Accampamento romano LXI
a) *Ferdinando Galli Bibiena* - Scenario architettonico — *b*) *F. G. Bibiena* - Sala principesca LXII
a) *Ferdinando G. Bibiena* - Giardino — *b*) *Pannini* - Scenario architettonico LXIII
Ferdinando Galli Bibiena - Scena d'assedio LXIV
Ferdinando Galli Bibiena - Giardino fantastico con chioschi di verde LXV
Ferdinando G. Bibiena - Un Carcere LXVI
Ferdinando Galli Bibiena - Scena esotica LXVII
Ferdinando G. Bibiena - Galleria « reale » LXVIII
Ferdinando G. Bibiena - Chiosco architettonico e fondale LXIX
Nicola Salvi - Grande macchina pirotecnica architettata in piazza di Spagna LXX
a) *F. Guardi* (?) - Schizzo per scenario — *b*) *Piranesi* (?) - Schizzo a penna per scenario egizio LXXI
a) *Pannini* - Il « rovinismo » - Ruderi — *b*) *Maniera del Pannini* - Battenti di porta LXXII
a) *Filippo Juvara* - Atrio scenografico — *b*) *Filippo Juvara* - Spaccato d'un teatro LXXIII
Piranesi - Scenario architettonico LXXIV
Piranesi (?) - Schizzo a penna per un Carcere LXXV
Piranesi - Schizzo a penna di edificio regio con ponte LXXVI
Maniera di Piranesi - Un castello LXXVII
Piranesi - Un Carcere LXXVIII
Mauro Tesi detto « Maurino » - Scenario architettonico LXXIX
a) *Mauro Tesi detto « Maurino »* - Scenario egizio — *b*) *Mauro Tesi detto « Maurino »* - Scenario egizio LXXX
a) *Ignoto* del Sec. XVIII - Scena per il « Ciro » di Metastasio — *b*) *Ignoto* del Sec. XVIII - Scena per il « Ciro » di Metastasio LXXXI
Pietro Gonzaga - Quinta con porticato e fontane LXXXII

Ignoto genovese del Sec. XVIII - Scala di Carcere LXXXIII
Francesco Fontanesi - « Tempio diroccato » LXXXIV
Paolo Posi - Macchina pirotecnica raffigurante un teatro LXXXV
Pietro Gonzaga - Porto fantastico LXXXVI
Il « Presepe » del settecento - Napoli, Museo di San Martino LXXXVII

IV — NEOCLASSICISMO E ROMANTICISMO

Ignoto intorno al 1850 - « Castello abbandonato » al chiaro di luna LXXXVIII
Giovanni Perego - Anfiteatro Classico LXXXIX
a) *Giovanni Perego* - Scena egizia — *b*) *L. Pozzetti* - Entrata di Castello XC
a) *L. Pozzetti* - Una prigione — *b*) *Ludovico Pozzetti* - Luogo magnifico XCI
a) *Ludovico Pozzetti* - Prigioni — *b*) *Ludovico Pozzetti* - Parte interna di edificio sepolcrale XCII
a) *L. Cini* - Città assediata vista da un attendamento — *b*) *P. Palagi* - Bagno Romano XCIII
a) *Carlo Ferrario* - Scene per il « Salvator Rosa » — *b*) *Carlo Ferrario* - Scena per il « Faust » XCIV
a) *Luigi Bazzani* - Norma — *b*) *Ignoto* intorno al 1850 - Scena romantica ispirata a Walter Scott XCV
Luigi Bazzani - « Aida » Scena per il trionfo XCVI
Luigi Bazzani - Scena per « L'Africana » XCVII
M. Fortuny (?) - Schizzo scenografico XCVIII
a) *A. Rovescalli* - Scena per « Isabeau » — *b*) *A. Rovescalli* - Scena per il II atto del « Matrimonio segreto » XCIX
Luigi Bazzani - Scena per l'« Otello » C
Ignoto dei primi del sec. XIX - Foglio d'album con schizzi scenografici CI
a) *B. Riccardi* - Schizzo per « un castello » — *b*) *B. Riccardi* - Schizzo per una « villa abbandonata » CII
a) *Rota* - Arrivo del Cigno nel « Lohengrin » — *b*) *Parravicini* - Scena per « Armida » atto IV CIII

V — SCENOGRAFIA CONTEMPORANEA

Arch. V. Marchi - Scena per un dramma di Pirandello CIV
a) *Arch. E. Fagiuoli* - « Aida » - Scena della « Porta di Tebe » — *b*) *E. Fagiuoli* - « Aida » - Trionfo di Radames CV
a) *Arch. E. Fagiuoli* - « Parsifal » - Il Castello di Klingsor — *b*) *Arch. E. Fagiuoli* - « Sansone e Dalila » scena della Macina CVI
a) *Arch. Pietro Aschieri* - Bozzetto per una scena di « Edipo re » — *b*) *Duilio Cambellotti* - Schizzo di masse corali per « I sette a Tebe » CVII
a) *Arch. Piero Aschieri* - Parte destra dello scenario per « Edipo re » — *b*) *Arch. Piero Aschieri* - Scenario per « Edipo re » CVIII

Arch. E. Fagiuoli - Scena per « Turandot » CIX
D. Cambellolti - Bozzetto in plastica per lo scenario di « Edipo re » CX
Duilio Cambellotti - Bozzetto in plastica per « Antigone » e « I sette a Tebe » CXI
a) *Duilio Cambellotti* - Scenario per « Medea » — *b*) *Duilio Cambellotti* - Scenario per « Il Ciclope » CXII
a) *Duilio Cambellotti* - Scenario per « Le Nuvole » — *b*) *Duilio Cambellotti* - Scenario con gradinate e piani inclinati per « Le Eumenidi » CXIII
Duilio Cambellotti - Scenario per « La Medea » CXIV
Pieretto Bianco - Scena del « Campo » per la fiaba musicale « La bella e il mostro » CXV
a) *Duilio Cambellotti* - Bozzetto di scenario per « La Norma » — *b*) *Duilio Cambellotti* - Bozzetto di scena per l'ultimo atto dell'« Aida » CXVI
a) *Duilio Cambellotti* - Scena per « Le Nuvole » con un gruppo di danzatrici — *b*) *Duilio Cambellotti* - Scena per « Le Nuvole » CXVII
a) *Pieretto Bianco* - Scena per il I atto della fiaba musicale «La bella e il mostro » — *b*) Esempio di teatro all'aperto specchiantesi nell'acqua « Il Tetiteatro » CXVIII
a) *Arch. E. Cito-Filomarino* - Scena Wagneriana — *b*) *Arch. E. Cito-Filomarino* - Bozzetto di scena per « Turandot » CXIX
Arch. V. Marchi - Scena per « Enrico IV » CXX
Arch. V. Marchi - Scena per un dramma CXXI
a) *A. G. Bragaglia* - Scena per « Don Chisciotte » — *b*) *Arch. V. Marchi* - Scena per « Cleopatra » CXXII
a) *A. G. Bragaglia* - Scena per « Un Vigliacco » — *b*) *A. G. Bragaglia* - Scena per « Sansone » CXXIII
A. G. Bragaglia - Peristilio CXXIV
A. G. Bragaglia - Scena per una commedia CXXV
A. G. Bragaglia - Scena per « Antigone » CXXVI
a) *Arch. Pietro Aschieri* - Costruzione di uno scenario cinematografico — *b*) *Arch. Pietro Aschieri* - Scena costruita per una « Taberna romana » in cinematografia CXXVII
a) Teatro delle Marionette « Ingresso di Carlo Magno a Parigi » — *b*) Teatro delle Marionette « Malagigi evoca un Diavolo » CXXVIII

ML3856. M37

a39001 003048009b

782.07
M333